V. 262.

fol. cart. c. 64. f. kl.

Meusel Museum St XV 1792/149-152

Revision d. Literatur, N. 10.

S. 74. aus Allgem. L. Zeitg. 1801.

Dieses Lauf Convent in der Sache,
wegen Lauf. zu Leipzig
mit dem neuen Tarif betr.

Zu den Acten C. C.

Beygef. [illegible] zu den Fortsetzung. Vol. 1785—1800,
N. 10. zu der allgem. Lit. Z.

H 262

# Briefe

für

Maler, Zeichner, Formschneider,

Kupferstecher, und Bildhauer,

welchen daran gelegen ist, sich über den bloßen Handwerker empor zu heben,

und

für alle Liebhaber dieser schönen Künste.

von

Carl Lang.

Erster Band.

Frankfurt am Main, 1791.
bey Johann Georg Fleischer.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

# Dem Leser alles Gute zuvor.

Die deutsche Lesewelt ist gütig genug gewesen, den Versuch, welchen ich im Jahr 1789. unter dem Titel: Bibliothek für Maler, Zeichner, Bildhauer und Liebhaber der schönen Künste, in dieser Art von Arbeiten wagte, ihres vollen Beyfalls zu würdigen. Wenigstens ist mir kein öffentliches Blatt zur Zeit noch bekannt worden, welches nicht Plan und Ausführung dieses Buchs, vielleicht am meisten meinen guten Willen, gebilligt hätte. Schon damals war meine Absicht, eine Anzahl von Bändchen unter gleicher Aufschrift an einander zu reihen, und so nach und nach eine kleine Handbibliothek für Künstler auszuarbeiten, worinn sie ohne großen Zeitverlust, und ohne beträchtliche Kosten mit den Werken und Meinungen der Gelehrten, welche über Künste

geschrieben haben, bekannt werden, und so auch in der Theorie minder fremd bleiben mögten. Mein Herr Verleger zeigte aber gleich bei der ersten Lieferung, daß er die Sache blos als Versuch einer mercantilischen Speculation ansehe, indem er, dem mit mir geschlossenen Accord zuwider, nirgends bemerkte, daß meine Arbeit fortgesetzt werden sollte. Er handelte dabey mit eben der Freiheit, womit er die Aufschrift des Buchs eigenmächtig änderte, und mich der Gefahr aussetzte, eines groben deutschen Sprachfehlers beschuldigt zu werden. Ich hatte diese ohngefähr so vestgesetzt: „Bibliothek für Mahler, u. s. w. in freundschaftlichen Briefen, worinn Auszüge aus den besten deutschen und fremden Werken, welche „diese Künste betreffen, beurtheilend vorgelegt „werden.“ Mein Herr Verleger formirte daraus etwas anders; ließ den letzten Satz hinweg, den ich doch auch für ihn, und um die Absicht des Buchs gleich beym ersten Anblick bekannt zu machen, beygefügt hatte, und schrieb dafür „in freundschaftlichen Briefen vorgelegt;“ ohne zu bedenken, wie wenig passend diese Zusammensetzung sey.

Dem

Dem allen ungeachtet arbeitete ich, meinem ersten Plan getreu, fort, und sehe mich nun im Stande, diesen mit neuer Kraft durchzuführen. Mein jetziger Verleger ist mein lieber Freund, und ich darf daher die Fortsetzung und Beendigung des Werkes dem Leser zusichern, und zugleich mir und ihm den Trost beyfügen, daß auch in Rücksicht auf Korrektheit des Abdrucks mehr Mühe verwendet werden wird. Den Titel habe ich geändert, und, wie ich meine, dem Inhalt des Buches angemessen. Erst mit diesem Bande fängt mein Werk eigentlich an, und man kann die Bibliothek als ein Probeheft davon ansehen. In eben diesem Heft hatte ich die Fortsetzung der Beurtheilung des vortrefflichen Hagedornischen Buchs auf den zweiten Theil verschoben; ich habe sie jetzt diesem ersten Band einverleibt, aber der Vollständigkeit wegen sah ich mich genöthigt, das was ich dort schon angeführt hatte, hier zu wiederholen. Mein eigner Nachdrucker mocht' ich nicht werden, denn ich hasse dieses Gesindel; ich ließ mich daher die Mühe nicht gereuen, aus meinen Auszügen das wichtigste wieder abgekürzt

herauszuheben, und hier anzuschliesen. Ohne diesen Ausweg würde die Sache nie etwas Ganzes geworden seyn, und der Leser hätte immer von einem Buche zum andern mit nicht geringer Beschwerlichkeit wandern müssen. Wer den Auszug in der Bibliothek schon kennt, mag diesen abgekürzten als Repetition noch einmal flüchtig durchschauen, so wird auch er noch Nutzen daraus schöpfen können; denn was Hagedorn lehrt, ist einer dreyfachen Aufmerksamkeit werth.

Ich rechne auf den Dank der Leser, und besonders der jungen Künstler und Sammler, daß ich ihnen hier eine faßliche und zur Grundlage taugliche Geschichte der Künste aufstelle. Die Erfahrung hat mir gezeigt, wie langsam und beschwerlich Fortschritte in der Kunstkenntniß seyen, wie leicht, wie oft man sich verirre, wie gefährlich die Unordnung sey, in welche der Anfänger ohne einen solchen Leitfaden geräth, und mit welcher Mühe man sich erst nach langer Zeit, wie aus Dädalus Irrgarten, wieder herauswinden könne: durch mei-

nen Auszug der Büschingischen Kunstgeschichte suche ich diesen Gefahren vorzubeugen. Ich habe die Bemerkungen dieses gründlichen Gelehrten bisweilen erweitert, und bis auf unsere Tage fortgesetzt; ich bin kühn genug gewesen, ihn zu tadeln, wo ich es für nöthig hielt, und wenn sich der gute Mann wenigstens das gerechte Lob gefallen läßt, das ich ihm ertheilte, so bin ich mit meiner Arbeit zufrieden. Büsching ist wohl Münzliebhaber; denn diese Artikel sind in seinem Buche sehr ausführlich: ich bin weder Kenner noch Münzsammler, und habe deswegen bey diesen am nachläßigsten ausgezogen, weil sie nicht mit in meinem Plan liegen, weil ich wenig von dieser Kunde verstehe, und von dem nicht gerne schreiben mag, was mir wenigstens großen Theils unbekannt ist. Die Tabellen, welche ich, nicht ohne Mühe und Zeitverlust dazu verfertigt habe, sind meinem Freunde sehr angenehme Geschenke gewesen: sie sind mangelhaft, aber doch hinlänglich zur bequemeren Uibersicht, dies weis ich; nur was die Leser davon urtheilen werden, weis ich nicht. Noch steht in diesem

ersten Theil eine Beurtheilung des Junkeris-
schen Buchs von neuen Kupferstichen. Ich
hätte noch kürzer dabey zu Werk gehen können,
wenn es mir nicht daran gelegen wäre, auch
für Sammler und Liebhaber immer etwas be-
sonders unterhaltendes einzumischen. Man-
chem wird das darinn angeführte Verzeichniß
von Kupferstichen Vergnügen machen; er
wird seine kleine Zimmersammlung darnach
prüfen, und in Zukunft manchen Augenblick
besser nutzen, als sonst, der ihm eines von
den genannten Stücken zuführt. Meine Beur-
theilung dieses Buchs ist übrigens ein
neuer Beweis, daß ich mich nie scheuen
werde, der Wahrheit ihre schuldigen Opfer
darzubringen.

Meinen Plan habe ich vorsetzlich dadurch
erweitert, daß ich einige Lebensbeschreibungen
großer Maler am Ende beygefügt habe: ich
hoffe das Werk gemeinnütziger, unterhaltender
und nach und nach vollständiger dadurch zu
machen, wenn ich in iedem Theil das Leben
einiger recht guter Meister schildere, und

ihre Werke bekannt und kenntlich mache: wenn mir es glückt, so will ich auch hier das Angenehme mit dem Nüzlichen zu vereinigen suchen; aber ich binde mich dabey an keine besondere Ordnung, und sogar das hängt nur von meiner Willkühr ab, ob ich in künftigen Bänden immer die Lebensbeschreibung eines italienischen, deutschen, niederländisch und französischen oder englischen Meisters neuerer oder älterer Zeit liefern will. Zu drey Lebensbeschreibungen, nach Art der beygelegten, mache ich mich anheischig. Kenner und Freunde der Kunst haben den Wunsch geäußert, daß ich ein Register über jeden Band verfertigen mögte: ich unterziehe mich der unangenehmen Arbeit um so lieber, weil ich Kennern und Freunden der Kunst gerne alles zu Gefallen thue.

Ich schließe mit der Bitte, daß niemand sich durch den Gedanken, als ob ich ein sehr weitaussehendes Werk im Schilde führe, vom Lesen meines Buchs abschrecken lassen wolle; mit gutem Bedacht bin ich in dem ersten Band

ausführlicher gewesen, um mich in der Folge desto kürzer fassen, und mehrere Auszüge in einem Band aufstellen zu können. So wird sich in drei Bänden viel Nützliches sagen, manches Buch beurtheilen, und nach Recht und Gesetz loben und tadeln lassen: und dies ist eine Zahl, die den ehrlichen, wißbegierigen Mann weder an Zeit noch an Vermögen zu Grunde richtet. Heilbronn im Mai 1790.

---

Erster

# Erster Brief.

Lieber Freund!

Ganz gut, daß sie mich erinnern, ich hätte sie sonst wohl noch lange auf die Fortsetzung unsers Briefwechsels über Bücher aus dem Fache der zeichnenden schönen Künste, und vielleicht immer vergeblich, warten lassen; denn ich sage es ihnen ein für allemal, ich lasse mich um die kleinste Gefälligkeit gerne mehr als einmal bitten: in künftigen Fällen wissen sie sich darnach zu richten! Sie haben Recht, ich hätte eine bessere Ordnung in der Wahl meiner Bücher, mit denen ich sie bekannt machen wollte, beobachten, hätte denken sollen, daß sie ein Anfänger im Kunstfach (das Wörtchen Neuling will ich aus Gutmüthigkeit verschlucken), und also nicht gleich gefaßt seyen, Webb, Mengs und Consorten mit mir zu durchschauen,

schauen, zu sichten, wohl gar zu critisiren und was wir Leute vom Handwerk sonst noch mit Büchern auch der größten Männer vorzunehmen pflegen. Das alles hätte ich wohl durchdenken, und meinen nahrhaftern, schwerer zu verdauenden Speisevorrath so lange im Behälter lassen sollen, bis sie sich erst der zarten Milch entwöhnt hätten. Ich bin ihnen Dank für diese Erinnerung schuldig, und werde allen Schaden wieder gut zu machen suchen; nur scheinen sie mir nicht einzig, aus Gefühl verursachter Unverdaulichkeiten, sondern mehr aus schlimmen Seitenabsichten ihren Tadel vorgebracht zu haben, weil sie erst dann mit vortreten, da meine Sache schon bey allen deutschen gelehrten Richterstühlen mit Beyfall aufgenommen, und günstig entschieden ist. Sollt' ich mich irren? Wenigstens böse kann ich ihrem Muthwillen nie werden. Ich fange nun unsern neuen Briefwechsel mit der Geschichte der zeichnenden Künste an; Hrn. Consistorialraths Büschings in Berlin Buch, das er unter dem Titel:

Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, in Hamburg 1787, in 8,

herausgegeben hat, soll meine Schritte bey dieser

ser Unternehmung lenken, und zum Voraus sage ich ihnen, daß sie mit diesem Führer keck fortschreiten können. Es ist zum Erstaunen, wie ein Mann, der mehr als ein beschwerliches Amt begleitet, der, als Direktor des berlinischen Gymnasiums, auch Lehrer in den schwereren Wissenschaften aus Neigung ist, dem seine Schulbücher und Journale, mehr als alle aber, seine unübersehbare Erdbeschreibung so viel Zeit hinwegraffen, wie der Mann noch Stunden zu ergeizen weis, worinn er ein gleichbeschwerliches Werk über die Geschichte der Kunst hervorzubringen im Stande ist. Demohngeachtet ist sein Buch keines von jenen Frühgeburten, denen die gehörige Reife fehlt; es ist gedacht, ist gründlich: der V. hat seine Beweisstellen alle selbst gelesen und geprüft! Zur Auflösung dieses Räthsels dient, daß dieser würdige Mann von Jugend an täglich 14 Stunden arbeitet! Wundern sie sich, so viel sie wollen: wir beede haben noch manche Stufe bis zu diesem Grad des Fleißes, zu ersteigen. Hr. V. hat sein Buch in Jahrhunderte eingetheilt, und in jedem Jahrhundert jede der zeichnenden Künste berührt, und ihr Steigen oder Fallen bei den verschiedenen

Völkerschaften bemerkt. Ich will dieser Einrichtung gemäß, nur weit kürzer, ihnen seine Bemerkungen mittheilen.

„Ich würde zu viel Mistrauen in ihre Kenntnisse verrathen, wenn ich damit anfangen wollte, ihnen zu sagen, daß man diejenigen „schönen „Künste, bei welchen es besonders auf die Zeichnung sichtbarer schöner Formen ankommt, und „also, Bildhauer=, Bildner=, Steinschneider=, Stempelschneider=, Maler=, Formschneider= und Kupferstecherkunst, in allgemeiner Benennung zeichnende „Künste nenne:“ ich kann gleich zur Geschichte selbst übergehen.

Jedes Volk hat den rohen Anfang der Kunst selbst erfunden, keines vom andern geborgt: Landesart, Sitte, Religion, Staatsverfassung haben diesen Anfang mehr oder minder ausgebildet: und erst alsdann hat ein Volk die größere, schneller erreichte Vollkommenheit des andern nachgeahmt, oder auch auf die Kenntnisse des andern muthiger und mit besserem Erfolg fortgebaut. So haben in jenem Fall die Römer von den Griechen, in dies

sem, die Griechen von den Egyptern geborgt. Früh schon, fast in der Kindheit der Welt, hat es Bildner gegeben, die aus Gips oder Thon halb erhobene Figuren, freilich schlecht genug, formten; denn die jugendliche Welt hat früh schon ihre Gottheiten durch dergleichen Formen versinnlicht. Wahrscheinlich sind erst aus Thon, dann aus Holz, und etwas später aus Steinen dergleichen Bilder verfertigt worden. Abraham und seine Nachkommen fanden schon Pallaste, Götzenbilder von Holz, Stein, Gold und Silber in Egypten, und, im drei und zwanzigsten Jahrhundert des menschlichen Geschlechts, verstunden die Egyptier schon die Kunst in edle Steine zu schneiden. Die noch jetzt gerühmten Ruinen der alten Grotten und königlichen Gräber bey Theben beweisen klar, daß schon sehr früh Bau- und Bildhauerkunst bey diesem Volke blühten: sogar die neuesten Reisebeschreiber werden noch davon in Erstaunen versetzt. Sonderbar ist das Gesetz, das den egyptischen Künstlern verbot von den Urvorstellungen der Vorfahren abzuweichen; sie machten daher kaum einige Fortschritte unter den alten vaterländischen Königsstämmen: erst unter der Regierung ausländischer Beherrscher rück-

rükten sie dem guten Geschmack näher, aber blieben doch immer in der Zeichnung und Anmuth zurück. In Indien entdeckt man noch jetzt Trümmer alter Bau- und Bildhauerkunst, die bey allen Fehlern, doch mehr Zeichnung und Geschmack verrathen, als die egyptischen. Auch in Persien sieht man noch heut zu Tag bei Istakr, oder Persepolis, an den Ruinen eines sehr alten Gebäudes oder Tempels, das Alexander der Große zerstöhrte, und an den prächtigen Königsgräbern in gedachter Gegend, Merkmahle der Kunst, die lange vor den Griechen, nur mit allzuvieler Zierrathenverschwendung geblüht hat. Nur von den Phöniziern ist von der Art nichts Gewisses auf uns gekommen. Desto mehr wissen wir von der Kunst der Etrurier oder Etruscer, die, wie alle alten Völker, erst ihren eignen Grundsätzen nach die Bildhauerkunst ausgeübt, und daher in einem ganz besondern Geschmack gearbeitet, und erst nach guten eigenen Fortschritten egyptische Kunstwerke nachgeahmt haben. Ihre Baukunst ist älter als die griechische; denn ihre Säulenordnung ist noch einfacher, als die dorische. Auch die Steinschneiderkunst scheinen sie durch Bekanntschaft mit Egyptern emporgebracht zu haben, nur

kamen sie den Griechen darinn nie gleich. Erst in der Folge wurden sie mit griechischen Kunstwerken vertraut, und von dieser Zeit an, kamen mehr Feinheit, mehr Geschmack, selbst griechische Sitten und Fabel in ihre Kunstproducte. Eher ist dies aber nicht geschehen, als etwa im lezten Jahrhundert ihrer Unabhängigkeit von den Römern, erst nach dem Kriege zwischen den Griechen und Persern. Ihre schönen Sarcophagen, ihre herrlichen Bildsäulen, z. B. det Minerva und des Bacchus, ihre schön gemalten, in irdene Gefäße eingebrannten Figuren, die bei Perugia, Arezzo ꝛc. ausgegraben worden sind, gehören daher wahrscheinlich schon in die Zeiten der geschehenen Unterwerfung unter römische Oberherrschaft.

Erst nach allen diesen Völkerschaften erscheinen die Griechen auf dem Felde der zeichnenden Kunst: aber dennoch brachten sie es weiter darinn, als alle andre. Ich getraute mir eine große Abhandlung über die Fragen zu schreiben: woher die Griechen die schönen Körperformen genommen haben, die ihre Bilder so sehr über alle andre erheben? und warum sie allein diese schönen Formen nachzubilden geschickt waren? Denn mehr als einmal habe ich

mich schon über diesen angenehmen Streit der Gelehrten in Betrachtungen vertieft. Hr. B. beantwortet diese Fragen verschiedentlich. Es habe in Griechenland schönere Menschen beyderley Geschlechts gegeben, (dies ist einiger Gelehrten Meinung) die sich den Künstlern zu Mustern dargestellt haben; die sich desto lieber dazu verstanden hätten, weil die Gottheiten nach ihnen gebildet worden seyen. Diese Meinuug hat viel Wahres; denn alle Bildsäulen und Gemälde der Griechen haben die hohe Nase, und großen Augen und den schlanken Körperbau der Nation. Ich glaube aber, daß auch die andre Meinung ihre Richtigkeit habe, daß nehmlich die genaue Vorstellung des Schönen und Großen, die hohe Einbildungskraft, und die große Gabe alles, was der Geist dachte, sinnlich auszudrücken, die Griechen zu so großen Meistern erhoben habe. Aus dieser Beantwortung müßten aber, dünkt mich, wieder viele neue Fragen entstehen: ich kann sie daher nicht für hinreichend erklären. Sollte ich ihnen auch etwas über den Gegenstand sagen, so wäre es ungefähr dies: das milde griechische Clima, verbunden mit der dortigen Lebensart, war besonders

glück-

glücklich in Erzeugung schöner und edler Menschen; noch heut zu Tage nennen uns die Reisebeschreiber die Griechen schön. Körper und Geist waren edel: man findet in keinem so engen Fleck der übrigen Welt, uud in so kurzem Zeitraum, so viele vortrefliche Menschen als hier; und mit der Seele stimmte auch der Körper überein. Der griechische Künstler sah daher vieles Schöne, seine Erziehung, sein Vorrecht mit den gebildetsten Männern umzugehen, machte ihn geschikt, das Schöne zu fühlen, es auch da aufzusuchen, wo es nicht gleich ins Gesicht fiel: voll Einbildungskraft, von Natur, kühn durch Uebung körperlicher Kräfte von Jugend auf, verständig, verfeinert, geläutert durch Unterricht, berechtigt der Schönheit überall nachzuspüren, oft gegenwärtig bei den Kämpfen der nackten Jugend, bei den Siegen der Isthmischen und Olympischen Spiele, Verehrer einer Religion, die schöne Form zu ihrem Grundgesez, selbst bis auf die einfachsten Ceremonien dabei, machte; Kenner einer Fabellehre, ganz erfunden um die Einbildungskraft noch mehr zu erhitzen, worinn Götter und Göttinnen in arkadischen Fluren mit ihren Unterthanen geheime vertraute Feste feyern,

wo Apoll nur der schönste Hirte, und die Grazien nur die holdesten Landmädchen sind; überdies aufgemuntert durch die große Ehre, einer Nation ihre Götter gegeben, ihre Sieger, ihre Edlen bis auf die fernsten Zeiten erhalten zu haben; reichlich belohnt von Staateswegen, Vertraute der Großen, der Dichter, Lieblinge der Nation, und voll Wetteifer unter einander; wie konnt' es, sagen sie selbst, wie konnt' es fehlen, daß nicht die griechischen Künstler die schönsten Formen überall sammelten, zusammensezten, und dadurch eine ewig unnachahmliche Vollkommenheit erreichten! Mit Recht müßten wir, bei dem Zusammenfluß günstiger Umstände, mit den griechischen Künstlern zürnen, wenn sie weniger geleistet hätten. Dennoch gab es nicht lauter Meisterstücke bey ihnen; sie waren nur mindere Seltenheiten als jezt. Auch waren nur wenige Städte in Griechenland, die in besonderm Ruhm standen, die Künste zu vervollkommnen, Sicyon, Corinth, und vor allen Athen. In der lezten Stadt brachten die Aufmunterungen des Pericles, um das Jahr 3532, die Künste zur Vollkommenheit. Schon oben sagte ich, daß sich die Griechen erst spät den Künsten

gewid-

gewidmet haben: sie waren mit unförmlichen Steinen zufrieden, die sie als Götter verehrten. Der Stein mogte Ecken haben wie er wollte; er vertrat doch die Stelle eines Amors, einer Juno, Diana, und andrer Gottheiten. Auf diese so kunstlosen Steine folgten Hölzer, Klötze, Säulen, Pyramiden: die Kunst stieg, man setzte Köpfe auf die Klötze, oder Würfelsteine: man fügte hart am Leib liegende Aerme, und nicht von einander stehende Füße hinzu. Dädalus aus Athen bildete zuerst Figuren, die freye Aerme und schreitende Füße hatten: auch machte er seinen Götzenbildern Ohren, Augen und Mund: aber seine Art war roh und ohne Ausdruck. Ihm ahmten viele nach, verbesserten hie und da etwas, einer mehr, der andre weniger, und so hub sich allmälig die Kunst. In Marmor arbeiteten die Griechen früher als in Erz, und selbst früher, als sie malten. Molas aus der Insel Chio, Micciades, Antermus, Bupalus gehören in dieser Art zu den ältesten. Aber ihr bloßes Namenregister wird ihnen weder zu großem Nutzen noch Vergnügen gereichen; und mehr als dies könnte ihnen auch der gröste Forscher nicht liefern, weil von ihren Arbeiten nichts

auf uns gekommen ist. Unter den ältesten Kunstwerken in Erz sind die Statuen und Pferde des Ageladas, der Siegeswagen, den Onatas für den König Hiero verfertigte, ebendesselben Ceresbild, und andre berühmt. Von diesen ältesten griechischen Kunstwerken hat sich aber sehr weniges und vielleicht nichts völlig ächtes bis auf unsre Zeiten erhalten. Einige Stücke, die aus diesem Zeitalter herstammen sollen, werden in England, und besonders eine eherne Figur in dem Museum Nani zu Venedig aufbewahrt. Was der Verfasser über die ältesten griechischen Münzen spricht, will ich überschlagen, weil aus dieser Zeit wenig Zuverläßiges behauptet werden kann, und wir dadurch vom wesentlichern, wohin ich Münzen ohnehin nicht rechne, abkommen. Der nächste Gegenstand, Malerey der Griechen, geht uns beyde näher an. Die Griechen malten zur Zeit des Trojanischen Kriegs noch nicht: denn obgleich Homer schon von Stickereyen der Helena spricht, und von Achills Schild, von verschiedner Farbe, so scheinen dies mehr Erdichtungen des Sängers zu seyn, wenigstens wäre ein Schluß davon auf Malerey übereilt. Sehr wahrscheinlich ist es,

daß

daß Schattenumriſſe der Malerey vorausgiengen. Wiſſen ſie das niedliche Geſchichtgen von ihrer Entſtehung ſchon, oder ſoll ich es ihnen erzehlen? Die Liebe hatte einen Jüngling aus Corinth mit der Tochter eines Töpfers daſelbſt verbunden. Kein Pärchen liebte ſich zärtlicher: der Jüngling ſollte abreiſen; das betrübte Mädchen verlangte auch in der Ferne ſein Bild beſtändig zu ſehen; ſie nahm Kohle und zeichnete damit den Umriß ſeines Schattens an die Wand. Die Liebe leitete ihre Hand, und ſo erfand die Liebe eine ihrer würdige Kunſt. Das Geſchichtgen ſey wahr oder nicht: es ergözt mich, ſo oft ich es leſe! Man kam dadurch weiter, daß man innerhalb des Umriſſes hie und da Striche anbrachte, aber doch noch darunter ſchrieb, wer und was die Figur ſeyn ſollte. Bald füllte man den Umriß mit Farbe aus, und ſo war doch wieder etwas für die Malerey gethan.

Erſt im 36ſten Jahrhundert wurde auch dieſe Kunſt ausgebildet, und bald zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht. Phidias aus Athen, der als Bildhauer von Göttern und Göttinnen bekannter iſt, half mit unter den Erſten zum Em-

vorkommen. Doch ist nur ein gemalter Jupiter von ihm in Athen berühmt. Als Bildner hat er sich durch eine elfenbeinerne Venus mit goldnem Gewand, mehr noch durch den Jupiter zu Olimpia, und die Minerva zu Athen bekannt gemacht. Ich übergehe die Benennung mancher seiner Arbeiten, nur um noch einiges von gedachtem Jupiter sagen zu können. Er war ungeheuer groß, und saß auf einem Thron, an welchem Gold und Edelsteine, Ebenholz und Elfenbein nicht gespart waren. Auf der Rechten hielt er das Bild der Siegesgöttin, und in der Linken einen Scepter, worauf ein Adler saß. Phidias behauptet dieses Bild nach drei Homerischen Versen geformt zu haben; sie heisen deutsch:

— — der Sohn des Saturnus nickte mit seinen
schwarzen Augenbraunen,
Das Ambrosische dicke Haar des Königs bewegte
sich stark
Auf seinem unsterblichen Haupt: und er erschütterte
den großen Olymp.

Ohne allen Zweifel eine Stelle, die jeden begeistern könnte, der auch mit weniger Enthusiasmus, als Phidias, arbeitete. Sein elfenbeiner-

nes Minervenbild war 39 pariſ. Schuh hoch: es ſtand aufrecht, mit einem Schild am Arm, worauf die Schlacht mit den Amazonen abgebildet war, und das Kleid war von Gold. Neider gedachten den großen Mann durch eine Anklage zu ſtürzen, als hätte er an dem Gold betrogen: allein er rechtfertigte ſich — aber gleich zog ihm ein andrer Umſtand neuen Verdruß zu: er hatte auf dem Schild unter denen Streitern ſich und Pericles abgebildet; ſeine Feinde traten auf, und ſchrien über Entheiligung der Gottheit: er kam ins Gefängnis, und ſtarb, wahrſcheinlich, an Gift. Ein trauriger Lohn ſaurer Arbeit, und doch noch ſo oft der einzige Dank für Edle!

Zu der Zeit des Phidias wurde der bedeckte Gang zu Athen erbaut, den man **Pökile** nennte, und von **Polygnotus, Mycon**, und **Panäus** gemalt. Beſonders ſah man die Schlacht bey Marathon, auch ein Gefecht der Amazonen zu Pferd, nebſt mehreren andern Gegenſtänden darinn. Mycon malte dieſe kämpfenden Amazonen, Phidias Bruder, Panäus, den Miltiades in der Schlacht bei Marathon, wahrſcheinlich nach mündlichen Ueberlieferungen; denn weder er noch ſeine Helden

lebten damals noch. Unter Phidias Schülern in der Bildhauerkunst sind besonders Alkamenes durch seine schöne Venus, die von ihrem Platz vor der Stadtmauer zu Athen, die Venus in den Gärten hies, seinen Hercules aus pentelischem Marmor, und seinen Bacchus aus Elfenbein und Gold, und Agorakritus von Paros, durch eine Venus, und andre Werke von Werth, berühmt. Weil die Athener dieses Bild der Liebesgöttin dem des Alkamenes nachsetzten, so nannte er sie Nemesis, und verkaufte sie nur unter der Bedingung, daß sie nicht in Athen bleibe. Sie wurde zu Rhamnus aufgestellt, und geehrt. Beyde Künstler arbeiteten auch in Erz, unter welcher Art Statuen besonders des Alkamenes Kämpfer und Sieger, und der hinkende Vulkan, den das Hinken dennoch nicht entstellte, bewundert werden. Aus der Zahl derer, die mit Phidias um den höhern Ruhm wetteiferten nenne ich ihnen Polyklet und Myron. Ersterer war aus Sicyon, und schrieb mehr über die Schönheit der Symmetrie aller Theile eines Körpers, wie über die Bildhauerkunst überhaupt, als er sie selbst beobachtete. Er verfertigte so gar eine Statue, deren Verhältnisse genau berechnet, und abgemes-

gemessen waren: er nannte sie seine Regel; schadete vielleicht aber dadurch sich und seinen Statuen mehr, als er glaubte; denn man sah allen an, daß sie nach einem Muster geformt waren. Jünglinge gelungen ihm besser, als Greise, und Menschen bildete er fast den Göttern zu ähnlich, Götter hingegen den Menschen. Seinen erznen Doryphorus, (einen männlichen Jüngling) nannte Lysipp seinen Lehrer in der Bildhauerkunst. Myron stammte zwar aus Eleutherä in Böotien, war aber Bürger in Athen. Er arbeitete mannichfaltiger, als Polyklet, freier ohne der Symmetrie zu schaden. Nur fehlte den Statuen dieses Meisters, so fein sie gearbeitet waren, der Ausdruck der Seele; ein Tadel den ich nicht unter die unwichtigen zähle; ohne Ausdruck der Seele bleibt der feinste Marmor Stein, und ich gehe kalt vor ihm über. Ich würde dem Myron gerne seine mindere Aufmerksamkeit auf die Ausarbeitung der Haarlocken verzeihen, wenn er mehr auf das Wesentliche gewendet hätte. Unter vielen, noch jezt berühmten Arbeiten dieses Mannes, ist die eherne Kuh durch Gesänge und Sinngedichte verewigt worden; sein Dioskobokos (ein Mann der eine Wurfscheibe, gebükt, und auf das eine

Kuh

Knie ein wenig gestüzt, zum Emporwerfen aufhebt) aber hat weniger Lerm erregt, ob er gleich mit mehr Geschmack als die Kuh gearbeitet war. Vielleicht waren die Dichter jener Zeit nicht die besten Kunstverständigen! Hercules, Apoll, Bacchus, Erechteus, und die betrunkene Alte werden gleichfalls von den Schriftstellern welche Kunstwerke beurtheilt haben, als Stücke vom ersten Rang gelobt. Von noch einigen andern berühmten Meistern, welche Statuen verfertigt haben, nenne ich ihnen nur die Namen, Pythagoras aus Rhegium, Leontius, Callon aus Aegina, und Ctesilaus; dieser leztere formte den Perikles in Erz, und erlangte den Ruhm, die dritte vollkommne Amazone für den Dianentempel zu Ephesus gearbeitet zu haben.

Die Malerey rückte in der zweiten Hälfte des sechs und dreißigsten Jahrhunderts um vieles der Vollkommenheit näher: jezt wurde sie erst eine Kunst: man erfand Licht und Schatten, lernte den Uebergang einer Farbe auf die andre, lernte den Ton, das schwache über alle Theile ausgebreitete, vom Hauptlicht und Schatten verschiedne, Licht anwenden. Apollodorus aus Athen trug vieles zu diesen Fortschritten bey: aber Zeuxis aus

Hera=

Heraklea übertraf ihn weit, und der gute Mann war billig genug dies sich selbst und andern einzugestehen. Seine Verse auf Zeuxis beklagten sich nur sanft, dieser habe ihm die Kunst entwendet. Er war des Zeuxis Lehrmeister. Dieses Schülers Ruhm stieg sehr hoch. Er strebte besonders nach dem feinen Ausdruck der Schönheit, erfand gern neue Gegenstände, und führte sie ungemein fleißig aus: ihm gelang das Helldunkel schon besser, als seinen Vorgängern. Das von ihm verfertigte Stück, welches eine säugende Hippocentaure vorstellte, muß, der Erfindung nach, ein allerliebstes Stück gewesen seyn. Diese halb menschliche, halb Pferdgestalt stellte er vor, wie sie zwey ihrer zarten Jungen säugt, jedes auf eine andre Art. Sie war vollkommen schön, so weit der menschliche Körper reichte, und als Pferd den thessalischen Pferden ähnlich. Der rauhe Vater sah dem Schauspiel mütterlicher Zärtlichkeit aus einer Höhle herab zu, und hielt einen jungen Löwen in den Händen, um vielleicht seine Kleinen damit zu schrecken; allein beede sahen furchtlos nach ihm empor. Im Idealischschönen, besonders in weiblichen Bildern war er sehr stark; doch tadelte man

zu groſse Köpfe, und zu starke Glieder an seinen Arbeiten. Das Geschichtgen von seiner Helena in Croton, wozu die Einwohner fünf der schönsten Mädchen zum Abzeichnen dem Maler überlieſsen, ist ihnen bekannt; er glaubte aus mehreren Schönheiten die vollkommne zusammensetzen zu können. Dieser Mann wurde sehr reich durch seine Kunst, so daſs er nicht mehr für Geld arbeitete, sondern seine Gemälde verschenkte. Er hat wahrscheinlich wohl nur mit einer Farbe; nehmlich weis auf schwarzen Grund gemalt. Zeitgenossen und Wetteiferer des Zeuxis waren Parrhasius, Timanthes, und Eupompus. Der erstere ist ein Athener, und hat alle andere in richtigen, markigen Umrissen übertroffen, und zuerst Feinheit in die Gesichtszüge, Zierlichkeit und Schönheit in Haare und Mund gebracht. Sein Wettstreit mit Zeuxis ist zu bekannt; ich übergehe ihn. Nur um die Mitte zu zeichnete er die Leiber selten richtig, und bildete sich dennoch zu viel auf seine Geschicklichkeit ein. Von seinem Gemälde Hercules rühmte er, es sey durch wiederholte Erscheinungen des Gottes zu so groſser Vollkommenheit gediehen. Ueber Thimanthes habe ich in unsern früheren Briefen bei Veranlas-

anlassung unsres Webbs mit ihnen gesprochen: Hr. B. macht nur noch die Anmerkung bey dem Gemälde, das die Opferung der Iphigenie, wo Timanthes das Haupt des traurenden Vaters in seinen Mantel gehüllt hatte, vorstellt: er hätte mehr Kunst verrathen, wenn er Agamemnons Gesicht unverhüllt gezeigt hätte. Ganz kann ich ihm nicht beypflichten; denn ich zweifle, ob auch die vollkommenste Malerei den Affect des traurenden Vaters, dem seine Tochter so eben geschlachtet wird, zu erreichen vermöge. Von Eupompus will ich ihnen blos eine weise Antwort anführen, welche er dem Lisippus gab. Dieser fragte: welchen Künstler er hauptsächlich nachahmen müsse? Eupompus wies auf eine Menge Menschen: die Natur, sagte er, nicht Künstler ahme nach. Gewiß ein goldener Spruch für jeden Künstler! Ohne eignes Studium der Natur, ohne sorgfältige Auswahl des Schönsten in derselben, blos durch Regeln wird nie ein großer Künstler erzeugt werden: und wenn er Polyklets Verhältnispuppe ewig vor Augen hätte, so würde man höchstens den Fleiß bedauren, und die Genauigkeit bewundern, womit der Künstler seine Arbeit vollendet hätte. Und

um

um es bis zu diesem gutmüthigen Bedauern, und zu dieser kalten Bewunderung zu bringen, ist es doch wohl der Mühe nicht werth, auch nur einige Stunden und Tage aufzuopfern. Pamphilus, ein Macedonier, war einer von Eupompus berühmtesten Schülern, er war Gelehrter und forderte Geometrie von jedem, der sich der Malerey widmen wollte. Er wußte dies gehörigen Orts so gut anzubringen, daß allen jungen Malern gesetzlich befohlen wurde, erst im Zeichnen sich zu üben, ehe sie zum Gebrauch der Farben schritten. Auch erhöht dies seinen Ruhm, daß Appelles von ihm gebildet wurde.

Ungefähr um die nehmliche Zeit mag der berühmte **Praxiteles**, der Bildner der höchsten Schönheit, dessen Arbeiten zugleich voll Wahrheit, und voll Ausdruk der Leidenschaften waren, geblüht haben. Ich habe in vorhergehenden Briefen von seiner bekleideten und unbekleideten Liebesgöttin zu sprechen Gelegenheit gehabt; jene kauften die Einwohner von Cos, diese die von der Insel Gnidus. Diese gnidische Venus soll das schönste Meisterstük des Meisels auf dem Erdboden gewesen seyn: wenigstens bewunderte sie die Welt, so

lang

lang sie vorhanden war, und wer über Geschmack und Kunst Urtheile fällen wollte, mußte wenigstens eine Reise zu der, gute Schiffahrt verleihenden Venus, über Meer gethan haben. Denn so hatte die speculative Politik der Gnider die Göttinn benannt, um desto sicherer die Neugierde anzulokken. Auf Münzen findet man noch die Abbildung dieser Venus. Sie steht nackend, und deckt mit der Rechten die Natur, mit der Linken zieht sie ein Kleid aus einem neben ihr stehenden Gefäß: also ist sie darinn von der medizeischen verschieden, daß diese mit der einen Hand auch den Busen zu verhüllen sucht. Praxiteles Sohn, Cephissodorus war als Bildhauer berühmt. Nicht weniger verdient Scopas aus Paros hier bemerkt zu werden. Er arbeitete viele marmorne Statuen aus, worunter eine unbekleidete Venus höher noch von Kennern geschätzt wurde, als die des Praxiteles. Ob jener oder Scopas die noch jetzt vorhandene herrliche Gruppe der Niobe und ihrer Kinder verfertigt habe, ist gleichfalls ungewiß. Sie kennen diese Gruppe dem Namen nach, und näher sollen sie dieselbe durch folgende Briefe kennen lernen. Von seinen Werken sage ich ihnen nur noch, daß

er die Verzierungen an der Morgenseite des berühmten viereckigten Grabmahls, das die Königinn Artemisia ihrem verstorbenen Gemahl Mausolus zu Ehren errichten ließ, ausgearbeitet habe. Den Bildner Lysippus aus Sycion darf ich ihnen nicht mit Stillschweigen übergehen, da er besonders durch seine holden schlanken Figuren aus Erz der Kunst selbst neue Vortheile verschaffte. Er bearbeitete die Haare seiner Bilder viel sorgfältiger als seine Vorgänger, machte die Köpfe kleiner, minder fleischigt den Leib: traf sehr ähnlich und voll Leben. König Alexander der Große wollte von keinem sonst, als von Lysipp gebildet werden; er muß überhaupt ein sehr emsiger Arbeiter gewesen seyn, er würde sonst nicht sechs hundert und zehen gegossene Figuren geliefert haben. Vielleicht hat sich doch eine oder die andere bis auf unsere Zeiten erhalten; aber mit Gewißheit läßt sich auch dies nicht behaupten. Sie werden mir es danken, wenn ich ihnen unter den Schülern Lysipps einen nenne, den sie wohl schon oft gern gekannt hätten. Chares von Lindus hat den sogenannten Coloß zu Rhodus gegossen, vielleicht in Gemeinschaft mit einem andern Laches aus der nemlichen Gegend. Hier ist

Ge-

Gelegenheit, noch einiges von diesem Wunderbild zu sprechen. Aeußerst absurd ist die Meinung der spätern Geschichtschreiber, als wäre diese Statue mit ausgebreiteten Beinen vor dem Eingang des Hafens so gestanden, daß Schiffe mit vollen Segeln durchgefahren seyen. Sie stand nur am Hafen, in hoher Majestät, nicht größer, als hundert und fünf römische Schuhe und war ganz von Metall. Sie ist wahrscheinlich theilweise gegossen, und die Stücke sind durch Löthen vereint worden. Sie werden von heute an über so viele hemskerkische und andere Kupferstiche, welche diese Sonnenbildsäule klärlich darstellen, herzlich lachen! Zwölf Jahre Zeit, und ohngefähr eine Million, viermalhundert und zehn tausend Livres Geld waren nöthig, um sie völlig zu verfertigen: und schon nach sechs und fünfzig Jahren machte ein Erdbeben der Freude ein Ende. Ungefähr 869 bis 70 Jahre lang lagen die Trümmer unbenutzt, bis im J. Christi 651 der General des Califen Otschmann das Erz an einen Kaufmann verhandelte, der neunhundert Kameele damit belud.

Der Malerey der Griechen gab Apelles die höchste Vollkommenheit: er stammte aus der Insel Cos. Alle seine Vorgänger wurden übertroffen, und alle Wetteiferer blieben zurück. In Bildnissen, wie in jeder Art Malerey war er unerreichbar, am meisten in Absicht auf die Anmuth, die alle seine Arbeiten belebte: er wußte ihnen durch einen geheimen Firniß lange Dauer zu geben. König Alexander schätzte ihn außerordentlich; nur er durft' ihn malen. Auch darüber habe ich mich schon in früheren Briefen gegen die Behauptung herausgelassen, als wenn Alexander dadurch großen Geschmack in dem Kunstfach bewiesen hätte. Sie dürfen nur in der Bibliothek etwas nachsuchen, wenn sie zu bequem sind, ihre Originalbriefe stückweise durchzugehen. Da sie den herrlichen Kupferstich unsers Müllers in Stutgard nach Goverd Flinck, wo ich nicht irre Alexandre vainqueur de soi même betitelt, schon kennen, so käme ich mit dem Anecdötgen von dieser Schenkung zu spät. Gern hörte Apelles vernünftigen Tadel seiner Arbeiten an, und gestand dem Amphion und Asklepiodorus, jenem in der Anordnung, diesem in der Perspectiv Vorzüge zu. Er schrieb selbst ein

Buch

Buch von der Kunst, das leider nicht auf uns gekommen ist. Auch darf ich nicht unbemerkt lassen, daß er nur mit vier Farben malte. Wir werden in der Folge über diesen Punkt verschiedenes zu hören Gelegenheit haben. Noch glaube ich ihnen einige seiner berühmtesten Gemählde nennen zu müssen. Eine Venus, die aus dem Bad stieg, und mit beiden Händen ihr Haar auswand, wurde sehr hoch gepriesen: Kaiser August ließ es aus dem Aesculapstempel in Cos nach Rom bringen. König Antigonus aus Kleinasien zu Pferd, und Diana mit ihren Gespielinnen opfernd, wurden für seine vorzüglichsten gehalten und allgemein bewundert. Apelles Zeitgenosse war Protogenes aus Rhodus: ein geschickter Mann, fleißig, aber langsam, und überdies sehr arm. Statt den Nebenbuhler zu unterdrücken, kaufte ihm Apelles seine fertigen Malereien, die jener um eine äußerst geringe Summe feilgeboten hatte, für 50 Talente ab, und sagte zugleich den anwesenden Rhodiern vertraut ins Ohr: ich verkaufe sie als Gemälde von meiner Hand. Durch diese schöne That gründete er das Glück und den Ruhm seines Wetteiferers.

In Ansehung der Geschwindigkeit im Arbeiten übertraf ihn Nicomachus, nicht aber in der Schönheit der Gemälde, ob er gleich ein guter und berühmter Mann jenes Zeitraums war. Außer diesen Meistern, welche sich mehr mit großen Gegenständen beschäftigten, gab es auch solche, die Scenen aus dem täglichen Leben, und andere Kleinigkeiten malten. Wir könnten sie mit den holländischen Tabagien = und Marktplätzemalern vergleichen. Pyreicus, der außer seinen Bauerstuben, auch leblose Dinge schilderte, und Antiphilus, welcher, durch einen gemalten Mann in komischer Kleidung, den er seine Grille hieß, Gelegenheit zu einer Gattung von Malereien gab, die in der Folge mit dem Namen Grillen belegt wurden.

Alle diese Maler haben die Wassermalerey geübt, wie Hr. B. es erklärt; sie haben Wasser zur Verbindung der Farben gebraucht. Er giebt dreierley Arten davon an: man malt erstens mit in Wasser aufgelößten, nnd mit Gummi vermischten Farben auf einen zum Malen zubereiteten Grund, oder mit dergleichen Farben auf einen Körper, der Farben und Gummi von selbst hält, oder man bedeckt die aufgelegten Farben mit Gummi.

Außer diesen Arten von Malerey erfanden die Griechen auch eine, wobey sie Wachs gebrauchten, und Wachsmalerey oder enkaustische nannten. Ich überschlage hier, was davon gesagt wird, und will sie, lieber N . . ., freundlich bitten, ihre Neugierde über diese Art der Malerey so lange zu zähmen, bis ich mit meinen Briefen bis an ein schönes Buch komme, das besonders von der Sache handelt. Verlassen sie sich auf mein Wort, daß ich bei der Beurtheilung dieses Buchs alles wieder einbringen will, was sie hier versäumen. Von Münzen spricht hier Hr. B. nur kurz, und auch dieses wenige ist kein Verlust für sie, wenn sie nichts davon erfahren. Länger verweilt er bey der Steinschneidekunst, von der er behauptet, daß die Griechen darinn jede mögliche Vollkommenheit erreicht hätten. Sie mögen sich einen Vorzug, eine Schönheit dieser Art Kunststücke denken, welche sie wollen, Hr. B. findet sie von den griechischen Steinschneidern erreicht, und giebt davon ein langes Register, mit dem ich sie aber verschonen will. Die Anmerkung ist dabey gut, und für sie, und jeden Künstler und Liebhaber sehr zu empfehlen, keine Gelegenheit vorbey zu lassen, dergleichen

Steinsammlungen scharf und anhaltend zu studiren, und sich dieses Studium wo möglich durch Abdrücke zu erleichtern. Mit einer kleinen Geldsumme werden viele dergleichen Abdrücke von den Lippertischen oder Gözingerischen, und andern Sammlungen erkauft. Hr. B. geht nun auf die Baukunst bei den Griechen über. Den Griechen gehört unstreitig der Ruhm, die schöne Baukunst erfunden zu haben; von ihnen haben andere Völkerschaften diese edle Kunst geborgt. Erst bildete sich diese Kunst in den Colonien in Kleinasien; dann wurde in Doris die dorische, in Jonien die jonische Säulenordnung erfunden. Lange nach diesen ersann erst der Witz im eigentlichen Griechenland, in Corinth, die corinthische Säule. Hr. B. hat hier völlig am rechten Ort seine Bemerkungen über die verschiedenen griechischen Säulenordnungen beigefügt: sie dienen zur schicklichen Einleitung in diese ganze Materie, und werden ihnen, wie ich hoffe, so willkommen seyn, als sie mir selbst hier waren. Allein, lieber Freund, für heute sinkt mein Arm, die Feder versagt den Gehorsam, und sie müssen wenigstens bis zum nächsten Posttag auf die Fortsetzung warten.

Zwey-

# Zweyter Brief.

Guter N...!

Ich habe ihnen versprochen, mit der Fortsetzung der Auszüge aus dem schönen büschingischen Buch nicht lange auszubleiben, und noch ehe sie es vielleicht erwarten zu können glaubten, stehe ich schon wieder vor ihnen, und überreiche meine Rollen. Sie können weit umher suchen; einen so fertigen Briefschreiber finden sie nirgends! Wir sind bey der griechischen Baukunst stehen geblieben: ich will ihnen die Ordnungen, nach unsers Verf. Anleitung, nacheinander bekannt machen. Die dorische Säulenordnung ist die älteste unter allen. Sie entstand wohl daher, daß man Tempel und andere Gebäude in der Jugend der Kunst von Holz errichtete. Sie hat wenig Verzierung, aber viel edles Ansehen, und ist gut zu kennen. Ihre Höhe war anfangs nur vier Durchmesser des untersten Theils, aber jetzt ist sie siebenmal so hoch, als

der Durchmesser des untersten Theils. Das Haupt ist ganz einfach, aber der Frieß ist mit Dreyschlizzen und Tropfen oder Zähnen, wie man es kunstmäßig nennt, geschmückt. „Die Dreyschlitzen, sagt Hr. B. stellen die Köpfe der, in ganz hölzernen Gebäuden, auf den Unterbalken ruhenden, Balken, die Metopen aber den leeren Raum zwischen zwey Dreyschlitzen vor.“ In diesen anfangs offen gelassenen Raum steckte man Opferschädel: bald darauf haute man dergleichen Schädel in die Steine aus, womit man bey den in der Folge steinernen Gebäuden, diese leeren Räume ausmauerte. Später ließ man auch diese Todtenköpfe weg, und brachte andere Verzierungen an ihre Stelle. Man formte die dorische Säule entweder von unten bis oben gleich dick, oder allmählig oben dünner; entweder ganz glattrund, oder gereift; mit und ohne Fußgestelle. Noch jetzt wird sie an ernsthaften und prächtigen Gebäuden gut angewendet, und ist schön ohne zu blenden. Auch die jonische Säulenordnung ist bey aller Einfachheit nicht weniger schön. Sie werden sie an den über den ganzen Knauf herabhangenden Voluten, oder Schnecken, an dem ganz glatten, oder nur mit

einer

einer Frucht = oder Blumenschnur geschmückten Frieß leicht kennen. Die Höhe der Säule ist acht und ein halber Durchmesser ihrer Dicke. Die korinthische Ordnung wurde in Korinth erfunden. Sie ist sehr zierlich: ein hohes Capital mit drey über einanderstehenden Blätterreihen von Acanthus, Bärenklau, und acht Paar Stengeln, welche zwischen denselben herauswachsen, und sich oben am Deckel schneckenförmig zusammenwickeln. Sie hat eine Höhe von eilf Durchmessern, den Knauf nicht mitgerechnet. Das Namenregister verschiedener alten Baumeister übergehe ich, denn mehr könnte ich nicht von ihnen sagen, als ihre Namen. Von der Baukunst selbst werde ich ihnen, Freund, bei unsers Winkelmanns herrlichen Büchern mehreres zu erzählen Gelegenheit haben. Nur noch zwey Worte von der Art, wie die Griechen ihre Prachtgebäude und Tempel errichteten; es ist für manchen sonst guten Arbeiter nichts unnöthiges, hie und da Regeln über das Schickliche einzustreuen. Die griechischen Tempel waren nicht so groß, als unsere Kirchen, auch würde es überflüßige Verschwendung gewesen seyn, sie so groß zu bauen, da es keine Versammlungsplätze des ganzen Volks

waren.

waren. Sie standen auf kleinen Erd- und Rasenerhöhungen, zu welchen eine Treppe empor führte; der Platz umher war frey, und mit Bäumen und Statuen geziert. Viele standen in heiligen Hainen, deren dichte Schatten Schauer erweckten:: ihre Zierrathen waren gewöhnlich sehr einfach, aber groß und edel: Säulengänge umgaben sie, oder wurden wenigstens vor dem Eingang, auch innerhalb angebracht. Denken sie sich die reizende Fabel- und Götterlehre der Griechen zu einem solchen Ort, und sie werden sich nicht wundern, warum diese Nation mit so vielem Enthusiasmus von ihren Tempeln sprechen, und ihre Feste feyern konnte. Hr. B. setzt seine Paragraphen mit Bemerkungen über die Formschneidekunst der Alten fort. Er meint, sie sey sehr alt, und mehrere Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung, von den Indern, Sinesen und Japanern geübt worden, welche ihre Baumwollenzeuge durch gemalte und gedruckte Verzierungen zu verschönern pflegten. Sein Gewährsmann ist Herr von Murr; allein ich weis nicht, ob der Ausspruch dieses sonst gelehrten Mannes das hinlängliche Gewicht habe, um Muthmaßungen zur Gewißheit zu bringen.

Doch

Doch die ganze Sache ist nicht sehr wichtig. Wir setzen lieber unsre Nachrichten von bekannteren Bildhauern des Alterthums, aber doch schon unter den röm. Kaisern, fort. Agasander, Polydorus und Athenodorus sind hier drey hochberühmte Namen; denn, (merken sie wohl auf, guter N . . .,) diese drey Männer haben den Laocoon verfertigt, dessen Anblick noch jetzt jeden Kenner und Nichtkenner in Erstaunen setzt. Ich könnte ihnen hier eine umständliche Beschreibung von dieser Gruppe geben; Hr. B. hat sie nach Kupferstichen zergliedert: allein er bleibt zu kalt dabey, und Kupferstiche trügen oft, und erreichen wenigstens ihr Original nie. Sie sollen daher mit der kahlen Anführung der Namen der Verfertiger so lange zufrieden seyn, bis ich ihnen aus einem andern Buch, das ein Augenzeuge, Hr. v. Rhamdohr, geschrieben hat, die Schilderung dieses Stücks liefere. Dort will ich auch die Fragen über die Aechtheit desselben und andre erörtern. Auch die übrigen Statuen, die ich ihnen als noch vorhanden nenne, beschreibe ich bey besserer Gelegenheit. Apollonius und Tauriscus, aus Tralles in Lidien, gebürtig, sind die Verfertiger der marmornen Gruppe, welche die

Fabel

Fabel von der Antiope, nach des Euripedes Trauerspiel, vorstellt. Sie wurde unter Pabst Paul dem dritten in den ehemaligen Bädern des Kaisers Caracalla gefunden, und im farnesischen Pallastshof aufgestellt, wo sie jetzt noch unter dem Namen des farnesischen Stiers, unter einem eigenen Dach, gezeigt wird. Von einem andern unter dem Kaiser Tiber berühmten Meister Cleomenes ist noch jetzt die Bildsäule des Germanikus im Garten zu Versailles zu schauen. Sie wird sehr gepriesen. **Apollonius**, Nestors Sohn, ist der Verfertiger des Herculesrumpfs, den man il Torso di Belvedere nennt. Auch diesen, so wie den farnesischen Hercules vom Athenienser, Glycon, sollen sie näher kennen lernen. Nur um sie nicht durch zu viele Gegenstände zu verwirren, um ihnen die Uibersicht des Ganzen leichter zu machen, überschlage ich hier jede genaueren Beschreibungen, die überdies bloß nach Kupferstichen verfertigt sind, und welchen sie und ich diejenigen vorziehen, welche auf der Stelle entworfen worden sind, und wo der Verfasser seinen Entwurf immer mit den Stücken hat verglei-

chen können. Unter den Bildnern, die in Erz arbeiteten, hat sich bis zu Nero's Zeiten keiner sehr

berühmt

berühmt gemacht. Zenodorus hieß der Meister, welcher diesen Kaiser in einer hundert und zehn römische Schuhe hohen Statue in Erz, und den Mercurius von gleichungeheurer Größe und gleicher Materie abbildete. Unter eben diesem Regenten sollen auch die vier herrlichen kupfernen Pferde ausgearbeitet worden seyn, welche jetzt über dem Haupteingang der Markuskirche in Venedig stehen. Marc Aurels Bildsäule zu Pferd, die den Platz vor dem heutigen Capitol schmückt, und auch aus Erz gegossen ist, wird gleichfalls sehr gerühmt. Auch in den verschütteten Städten Herculanum, Pompeji, und Stabiä sind mehrere erzne Bildsäulen, wahrscheinlich aus diesem Zeitalter, neuerlich gefunden, und in Portici bei Neapel aufgestellt worden. Der sitzende Mercur in natürlicher Größe ist eine der vorzüglichsten darunter. Ohne Zweifel wird auch ihnen hier die Frage ganz natürlich scheinen, wie wohl die Menge von Statuen aller Art nach Rom gekommen sey, da noch in den Ruinen dieser herrlichen Stadt schon so viele gefunden wurden, und wohl noch mehrere vergraben liegen? Eine kurze Geschichte der Sache wird sie ihnen aufklären. Die alten

Römer

Römer hatten wenig Freude an Bildsäulen, und selbst konnten sie wenigstens keine bedeutende verfertigen: sie waren rohe Krieger, und nur wenige unter ihnen machten sich als Originalkunstköpfe berühmt. Erst nach der Eroberung von Syracus schleppte der Sieger Marcellus unter anderer Beute auch Statuen und Gemälde nach Rom. Aus den macedonischen Kriegen führte L. Quinctius eine Menge marmorner und eherner Statuen aus Griechenland dahin: weit mehrere raubten die Römer, welche nun Geschmack an der Art von Schönheit fanden aus Ambracia, Epirus, aus Aetolien, und Chalcis. Dennoch gab es selbst unter den Großen noch schlechte Kenner: Lucius Mummius, der die herrlichen Bildsäulen und Gemälde aus dem eroberten Korinth nach Rom bringen ließ, warnte die Schiffleute, welche sie führten, dieselbe ja wohl in Acht zu nehmen, weil sie sonst neue machen lassen müßten, wenn einige verlohren giengen. Der gute Mann mag den Werth eines Schildes oder Helms besser verstanden haben, als einer Statue. Unter Augusts Regierung fällt eine der glänzendsten Epochen der Kunstachtung in Rom. Dieser handelte edler mit den Griechen: er kaufte ihnen schö-

ne Bildsäulen von Göttern ab, und zierte damit die öffentlichen Plätze und Straßen seines Roms; auch ließ er viele verfertigen: denn jeder Besieger der Feinde erhielt eine Ehrensäule unter den Hallen. Cäsar Caligula entwendete wieder viele Statuen aus Griechenland, um seine Gärten und Häuser mit diesen geraubten Schätzen zu verschönern. Nero ließ zu gleicher Zeit die Sieger- und Heldensäulen in Griechenland aus tyrannischer Eitelkeit zertrümmern, den Tempel zu Delphi seiner Statuen und Gemälde berauben, und dieselben in Rom aufstellen. Hadrian verschönerte sein ungeheures Landhaus unweit Tivoli auch mit sehr vielen Statuen, die theils aus Griechenland geraubt, theils in Rom verfertigt wurden, wo die Anzahl der griechischen Bildhauer beträchtlich war. Bey so großen Plünderungen blieben dennoch viele in Griechenland, und in Rhodus allein zählte man nach allen Räubereien noch mehr als dreytausend. So ungeheuer diese Anzahl von Bildsäulen heranwuchs, so giengen doch auch nachher viele wieder zu Grund. Einige tyrannische Kaiser ließen viele muthwillig verstümmeln, und verheeren: Constantin der Große schleppte sogar viele mit sich nach

Constantinopel, um, wie er meinte, Muth und tapfre Nacheiferung dadurch zu erwecken. Die Christen verheerten in der Folge so viele, und mehr, als feindliche Völker, welche Italien durchstreiften; sie können sich zugleich einen Begrif von der Menge der vorhanden gewesnen, und vom falschen Gebrauch derselben machen, wenn sie hören, daß man bey einer Belagerung der Stadt, statt roher Steine, Statuen von den Mauern herab auf die Belagerer wälzte. Man hat daher noch wenige ganz unverlezte gefunden. Dies hat einen eignen Kunstzweig emporgebracht, die Kunst, Statuen zu ergänzen. Viele üben sie in Rom, aber nur wenige mit gehöriger Kenntnis und Geschiklichkeit. Es entstehen daher oft Veränderungen und Verbesserungen an den Figuren, welche dieselben ihren ersten Verfertigern ganz gewis unkenntlich gemacht hätten. Einer der berühmtesten Ergänzer neuerer Zeit ist der Bildhauer Cavaceppi in Rom, welcher die von ihm erneuerten Statuen auch durch Kupferstiche bekannt gemacht hat. Dennoch ist selbst dieser nicht immer glücklich in seinen Ergänzungen: auch er vergißt bisweilen Zeit, Ort, Costum, oder Charakter seiner Figuren.

ren. Kann aus einem alten Rumpf gar nichts, keine Muse, keine Pallas, oder Venus, kein Antinous oder Bacchus, in welche gewöhnlich dergleichen Reste verwandelt zu werden die Ehre haben, gemacht werden, so läßt sich doch noch ein Brustbild, oder bloßer Kopf daraus zusammensetzen: von halberhobnen Arbeiten haut man auch wohl den beschädigten Theil hinweg, und sogleich gilt das übrige für ein neues Ganze, und gibt Anlaß zu falschen Muthmassungen und unendlichen Verwirrungen. Von den Sammlungen alter Bildhauerarbeiten in Italien hören sie jezt wenig oder nichts. Warum soll ich mich in die Verlegenheit setzen, ihnen in der Folge, wenn ich deutlicher über die Sache aus Ramdohr sprechen werde, etwas zum zweitenmal zu sagen? Von den Sammlungen in **Rom** also jezt nicht ein Wort: auch von der, welche der König von Neapel in seinem Lustschlos zu **Portici** aus den Beuten der versunkenen Städte, Herculanum, Pompeji, Stabiä, angelegt hat, habe ich schon einiges, besonders dies erwähnt, daß unter den ehernen Bildsäulen ein sitzender Mercur hauptsächlich schön sey. In Sicilien ist des Prinzen von Piscari Sammlung zu

Catania eine der vollständigsten: er besizt Werke von der besten griechischen Kunst. In Florenz wird die großherzogliche Gallerie, welche reich an allerley Kunstwerke ist, auch ihrer prächtigen Statuensammlung wegen, sehr gerühmt: die sogenannte mediceische Venus, die himmlische Venus, der tanzende Faun, die Ringer, der Schleifer aus derselben, sind auch bey uns durch Gipsabdrücke bekannt.

Ich weis nicht, ob sie mir es nicht vielmehr verdanken, als verargen werden, daß ich auch diesmal des Hrn. V. Bemerkungen über die Stein- und Stempelschneider, besonders griechische, in Rom, nicht mittheile: ich fürchte, der Name dieses oder jenes Künstlers mit dem Namen dieses oder jenes Kaisers, welchen der Künstler in Stein gegraben hat, mögte von minderem Nutzen für sie seyn, und überdies die lange Weile bey ihnen rege machen. Aber etwas von den römischen Münzen, und ihrer Eintheilung anzuführen, kann ich nicht ganz unterlassen. Der sechste Römerkönig, Servius Tullius, soll die ersten ehernen Münzen in Rom haben prägen lassen. Sie mögen noch ziemlich roh ausgesehen haben: wenigstens stand ein

Haus-

Hausthier, ein Ochs oder Schwein darauf abgebildet, und daher nannte man sie pecunia, worunter die Lateiner nachher, und noch jezt, alles Geld verstehen.

In der Folge hob sich auch diese Kunst in Rom sehr, besonders seit griechische Bildsäulen und geschnittene Steine dahin kamen. Man hat sehr große Sammlungen davon, und gräbt noch jezt in allen Gegenden, welche ehemals Römer bewohnten, viele von ihren Münzen aus. Man theilt alle römische Münzen in Consular- oder Familien- und Kaisermünzen ein. Die unter der freien Republik geprägt wurden, nennt man consularische. Ein Kennzeichen ihres Alters ist Roheit, Fläche, Unrichtigkeit der Zeichnung; je feiner sie sind, je erhabner, um so mehr nähern sie sich den Zeiten Sylla's und Cäsars, während welcher die Münzkunst der Römer fast ihre höchste Stufe erreichte. Dennoch giebt es Kaisermünzen, besonders unter Nero, und von ihm an bis auf Septimius Severus, welche noch schöner sind. Auch die Münzen von Domitian und Nerva, und Hadrian sind schön geprägt, und die Sinnbilder auf denen des lezteren voll Witz. Die ehernen

Münzen sind sehr zahlreich, aber auch sehr schäzbar, und manche seltene wird höher geachtet als goldne und silberne. Man theilt alle in kleine, in mittlere, und in große ein. Die grösten sind so gros, als unser Achtzehnbatzenstück, oder der sächsische Gulden, die mittleren, wie halbe Guldden, auch wie Vierundzwanzigkreuzerstücke, und zu den kleineren rechnet man alle von noch geringerer Größe. Es giebt so kleine, daß man sie kaum zwischen den Fingern zu halten vermag. **Medaillen** sind von Münzen, wie diese bey uns von Schaumünzen, verschieden. Ich glaube mit Hrn. B. daß sie kein gangbares Geld gewesen, sondern nur auf besonders merkwürdige Begebenheiten verfertigt worden seyen. Sie sind gewöhnlich schön; auf ihnen und auf kupfernen Münzen erster Größe sieht man die schönste und richtigste Zeichnung. Ausnehmend gut sind die, welche von vielen Städten und Provinzen auf Kaiser Hadrians Regierung geschlagen wurden. Aber daß alle Medaillen, auch die welche große Kenner für älter halten, unter diesem Kaiser geprägt worden seyen, wie selbst Winkelmann meint, ist wohl nicht zu erweisen, vielmehr ist es unwahrscheinlich,

daß

daß die Römer ihren Lehrmeistern in der Bildhauerei, und Malerei, und überhaupt im guten Geschmack nicht auch dieses Kunstfach schon früher sollten abgeborgt, und an Medaillen Vergnügen gefunden haben. Es lebten wenigstens genug geschickte Stein = und Stempelschneider aus Griechenland unter ihnen. Bis auf Kaiser Septimius Severus erhielt sich der gute Geschmack in den Münzen, nach diesem aber nahm Zeichnung, Gepräge, Sinnbilder und Inschrift immer ab, und nach Kaiser Theodosius Regierung kam diese Kunst ganz in Verfall. Die Aehnlichkeit der Gesichtsbildung eines Kaisers auf allen seinen Münzen, sie mögen in Rom, oder in irgend einer Provinz oder Stadt, fern oder nah geprägt seyn, ist auffallend, und scheint räthselhaft, wenn man nicht weis, daß bey Antritt der Regierung eines jeden Kaisers ein wohlgetroffenes Bildnis desselben verfertigt, abgeformt und gegossen, und an alle Proconsuln, Legionen, und Münzstädte geschikt wurde. Nach diesen arbeiteten alsdann die Stempelschneider. So viel vom Münzwesen bey den Römern: von geschnittenen Steinen und Steinschneidern unter den römischen Kaisern sage ich ihnen noch weniger,

nur so viel, daß die gebohrnen Römer es nie sehr weit darinn brachten, daß die schönsten alle von griechischen Meistern sind, und daß die Römer sogar kein eignes Wort zur Benennung eines Steinschneiders hatten, sondern sich mit dem Griechischen behalfen. Es macht ihrem Geschmack Ehre, daß sie eigensinnig genug waren die Figuren auf Steinen auf die bey ihnen gewöhnliche Weise mit langen Röcken und weiten Mänteln zeichnen zu lassen, und nicht in griechischem Wassergewand, wie man die durchsichtigen, hartanliegenden Kleider der Griechen zu nennen pflegt.

Die Malerey stand unter den Kaisern bei weitem nicht mehr auf der Stufe des vorigen Glanzes. Gegen jezige Zeiten ist sie gar nicht in Vergleichung zu stellen: die im Herculan ausgegrabnen Gemälde sind deutliche Beweise davon; auch wohl die Bewunderung, mit welcher man eine von dem Maler **Amulius** verfertigte Minerva betrachtete, welche den Zuschauer ansah, man mogte sich stellen auf welche Seite man wollte. Dies ist ein sehr kleines Kunststück für unsre heutigen Maler. Selbst die Schriftsteller jener Zeiten nennen die Malerey schon eine sterbende Kunst.

Dies

Dies traurige Loos aller Menschen, dieses ewige Steigen und Fallen betraf auch die andern zeichnenden Künste gleich stark: nur noch über die Baukunst unter den römischen Kaisern ein Paar Worte; und sogleich will ich sie alsdann in Zeiten führen, worinn sie vergeblich Künstlerwerkstätten von Bedeutung und Kunstwerke von Geschmack suchen, und sich für Finsternis kaum heraus finden werden.

Rom war der Hauptsiz der schönen Baukunst in Italien. Unter Pompejus, und mehr noch unter August erreichte sie eine hohe Stufe in Rom. Es gehörte mit zu den geheimen Artikeln der Politik dieses Kaisers, viele Summen auf prächtige öffentliche Gebäude, so wie auf öffentliche Spiele zu verwenden, um dadurch dem gaffenden Volk stäte Beschäftigung zu geben, und den etwa noch aufsteigenden Gedanken an die nunmehrige Sclaverey zu unterdrücken, oder zu versüßen. Sie wissen, daß ein Arzt, der seine Leute kennt, die bittersten Pillen mit Gold überziehen läßt: so machte es August, und seine Nachfolger. Unter Nero brannte ein großer Theil der Stadt ab: er ließ ihn weit schöner wieder aufbauen; auch Titus und Domitian errichteten prächtige Gebäude. Der römische Witz suchte sogar die Griechen durch

eine neu erfundne Säulenordnung zu übertreffen: allein es entstand nur eine zusammengesezte daraus, indem man an corinthische Knäufe noch die jonischen Schnecken anflickte. Man nennt diese Säule die römische, und findet sie zuerst an dem Triumphbogen des Titus. Nur ist von dieser Zeit an, die Ueberladung mit Zierrathen an den römischen Gebäuden mit Recht zu tadeln. Vitruv war zu Augusts Zeiten der gröste Baumeister, und sein Werk von der Baukunst in zehn Büchern hat noch jezt wichtigen Nuzen. Wie schon gesagt, auch Künste und Wissenschaften sanken wieder, nachdem sie ihre Höhe erreicht hatten, und zwar erstaunlich tief. Das römische Reich zertrümmerten fremde Völker: dadurch fiel der ökonomische und politische Zustand, mit diesem die Liebe zu Künsten, und ihre Achtung. Fast mehr schadete die Meinung der nunmehr minder verfolgten Christen, daß sich die Bilder der Heiden nicht mit der wahren Religion vertrügen, und also zerstört werden müßten. Dieser Bilderhaß währte so lang, bis die guten Leute einsahen, daß man auch christliche Bilder verfertigen und aufstellen könne, und bis sie ihre Heiligen, und äußerliche Pracht beym

Got=

Gottesdienst lieb gewannen. Freylich wars da zu spät; der gute Geschmack war da schon längst hinweggezogen, und die Marienbilder mit Schwertern in der Brust, die Christus mit Stralenkronen, und Heiligen mit goldnen Scheinen um das Haupt verscheuchten ihn nur noch mehr. Jahrhunderte lang dauerte dieser Schlaf der schönen zeichnenden Künste: denn wenn man auch noch gleich Materialien und Werkzeuge zur Arbeit kannte, Bilder schnizte, und andern darinn Unterricht gab, so hielten doch dergleichen Erzeugniße auch sogar mit mittelmäßigen Stücken voriger Zeiten keine Vergleichung aus, und die schönsten, die täglich seltner wurden, waren nicht viel mehr als mittelmäßig. Man setzte verdienten Männern noch bisweilen Ehrensäulen, malte, schnitt selbst noch hie und da in Steine, aber wie schlecht! In der Baukunst entstand das, was man gothisch, aber sehr unrichtig, zu nennen pflegt. Man begreift alles steife und geschmaklose unter diesem Namen, und behauptet, die Gothen hätten diese Art Bauerey ausgebreitet. Man spricht hier zu allgemein. Die Gothen bauten fest, und dauerhaft, und vieles von ihren Kunstüberbleibseln ist nicht nur präch-

tig, sondern sogar schön, und gilt noch jezt als schön. Wahrscheinlich kam ihnen der in Italien schon eingerissene falsche Geschmack an überladnen Zierrathen zu statten, und sie überhäuften nun ihre Gebäude gleichfalls damit. An allen gothischen Gebäuden, besonders an Fenstern und Gewölben, ist das spizwinklicht, was elliptisch seyn sollte. Erst vom lezten Viertel des zehenten Jahrhunderts kann ich ihnen die Marcuskirche zu Venedig als ein Produkt der Baukunst nennen, das im Ganzen prächtig, in vielen Theilen sogar schön ist. Italien war besonders dazu geschickt, der schlummernden Kunst wieder neues Leben, und neuen Schwung zu verschaffen: denn ganz war selbst Malerey und Bildhauerkunst daselbst nie verlohren gegangen, und die lang anerkannte Meinung, als wenn sie von den aus Constantinopel dahin entflohenen Griechen mitgebracht worden wären, ist eine falsche Sage: man kannte daher auch in Italien sowohl Werkzeuge, als nöthige Materialien, und hatte mehr als irgendwo den Vortheil, damals noch weit beträchtlichere Trümmer der alten Kunst vor Augen zu sehen: der aufstrebende Geist eines seltnen Kunstkopfs fand daher über=

überall noch Muster, und Nahrung, die für ihn meistens wohl nur zu stark, und daher minder genießbar war, und ihn mehr verwirren, als auf reine Grundsätze zurückführen konnte. Mit dem größeren Reichthum der Kirchen, und mit der Begierde, den Gottesdienst so glänzend als möglich zu machen, wuchs auch der Muth und die Nacheiferung der Künstler; Belohnung und Ehre fieng wieder an, ihnen zugetheilt zu werden, und die natürlichste Folge davon war, daß der Geschmack und die Kunst nach und nach dabey gewannen. Ich verschone sie damit, ihnen die Christus- und Marienbilder eines Luca il Santo, aus dem eilften, die ehernen Thüren, die Taufkapellen und andre Kirchenverzierungen der Meister aus dem zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ausführlich herzunennen: wenn sie auch, wie unläugbar ist, einzelne schöne Theile haben, so zeigen sie doch im Ganzen, daß der gute Geschmack sich weit langsamer wieder empor gehoben habe, als er gesunken war. Im fünfzehenten Jahrhundert erst erhielt er allmälig den kühnen Schwung wieder, der zu seinem neuen dauernden Leben nöthig war. Domatello, Benedetto di Majana,

jana, Johann von Bologna sind hier Namen von Bildhauern, die alle Hochachtung verdienen: sie haben mit kühnerm Geist und starker Hand Werke geliefert, welche sich den guten der griechischen Meister nähern. Mehrere schöne Statuen am Dom zu Florenz, besonders ein Kahlkopf, eine Magdalena, ein heil. Georg, den noch jezt Kenner und Nichtkenner bewundern, sind Werke des erstern: und der dritte hat sich durch großgedachte und eben so edel ausgeführte Gruppen, z. B. den Hercules, welcher den Nessus erschlägt, den Sabinerraub, und andre, verewigt.

Hier schaltet Hr. B. einen Paragraph, §. 70. ein, worinn er von der Musaischen Arbeit älterer und mittlerer Zeiten Nachricht giebt. Er hätte, dünkt mich, diesen Zweig der Kunst früher schon berühren sollen, weil Griechen und Römer Musaik verstanden. Beiläufig rüge ich mir ihm einen Fehler, den selbst verständige Männer begangen haben, und noch begehen, welche Mosaische Arbeit sprechen und schreiben, und dabey den Ursprung des Worts von Μουσειον, von musivum, musium, musaicum, u. s. w. übersehen. Dies im Vorbeigehen. Sylla hat diese Art Verzierung

in

in dem Tempel des Glücks zu Präneste angewandt, wahrscheinlich die nehmliche, welche noch jezt vorhanden ist. Erst gebrauchte man farbigte Steine dazu, hernach aber, nach Augusts Regierung gefärbtes Glas: aber die Größe dieser Würfel hinderte meistentheils den Ausdruck der natürlichen Farbenmischung an den vorgestellten Figuren. Zur Zeit des Kunstverfalls in Italien, wanderte diese Kunst nach Constantinopel, und erhielt sich dort, bis ein gewisser Apollonius sie wieder nach Venedig verpflanzte. Mit der jetzigen Musaik hält aber diese alte und mittlere keine Vergleichung aus; so wie sie in Rom ihre Vollkommenheit erreicht hat, scheint es eine ganz andre Kunst zu seyn. Man ist dort kühn genug, die Gemälde selbst eines Raphaels musaisch zu copiren, und ist noch bisher glücklich darinn gewesen. Ich werde in der Folge Gelegenheit haben, sie mit diesen großen Fortschritten der Kunst näher bekannt zu machen. Die Malerey der mittleren Zeit ruft uns für jezt ab. Der gelehrte Vasari hat seine falsche Meinung, als wäre die Malerey in Italien gänzlich verlohren gegangen, und von Cimabue erst im dreizehenten Jahrhundert wieder her-

gestellt worden, vielen andern Leichtgläubigen mitgetheilt. Er hat Unrecht; denn schon vor diesem Meister haben in Venedig und Bologna andre Meister so gut, oder so schlecht wie er, gemalt, und selbst zur Zeit der Gothen und Longobarden hat Italien Maler gehabt. Ein gleich gefährlicher historischer Irrthum ist der, daß Johann van Eyk aus Brügge die Oehlmalerey, zwischen 1402 — 1410, zuerst erfunden habe. Die Aufklärung hierin haben wir unsres Lessings Forschungen in den Schätzen der Wolfenbüttelischen Bibliothek zu verdanken. Er fand in der Handschrift von des Theophilus Presbyter Buch, (von den Farben, und der Kunst auf Glas zu malen) eine deutliche Anweisung zur Oehlmalerey; und doch ist dies Buch wenigstens aus dem eilften Jahrhundert. Auch sind die Oehlmalereyen von Carlsstein in Böhmen, welche Maria mit dem Kind, und einige Heiligen vorstellen, und seit 1781 in Wien aufbewahrt werden, und von Thomas von Mutina 1297 verfertigt sind, Beweise, daß van Eyk der Erfinder nicht habe seyn können. Verdienste muß er aber doch um diese Kunst gehabt, und vielleicht einige Vortheile für die schnellere Trock-

nung der Farben ausgeheckt haben. So viel ist gewiß, daß zu gleicher Zeit mit ihm Lippo zu Bologna diese Kunst geübt, und sowohl jener, als dieser in den Niederlanden und Italien Nachfolger darinn gehabt habe, durch welche die Kunst allgemeiner worden ist. Von den Medaillen und Münzen, die in Italien auch wieder um diese Zeit, und zwar unter Pabst Martin dem Fünften 1417, zuerst verfertigt wurden, rede ich nichts: weil ich mich und sie durch zu häufige Absätze zu verwirren fürchte, und überdies die Bemerkungen des Verf. nicht sehr beträchtlich sind. Was die Steinschneiderkunst betrift, so kam sie im fünfzehnten Jahrhundert auch wieder in Aufnahme, da Martin V. und Paul II. Päbste, und Lorenz von Medici in Florenz Herzog waren. Letzterer sammelte viele Steine der Griechen, und ließ sein Eigenthum darauf durch die Buchstaben L. M. einschneiden, und verunstaltete viele dadurch. Die Nacheiferung erwachte an seinem Hof, und mehrere große Steinschneider bildeten sich daselbst. Einer der berühmtesten ist Johann mit dem Beynamen delle Carniole: und in Mailand Dominico de Cammei, durch welchen Beynamen seine Geschicklichkeit in

Cammeen (erhaben geschnittenen Steinen) bezeichnet wird. Wir eilen dem Zeitpunkt näher, in welchem eine neue, zuvor unbekannte Kunst ihr Daseyn erhielt: nemlich die Formschneider- und Kupferstecherkunst. Weder Griechen noch Römer geriethen auf den Gedanken, Holzschnitte, oder Kupfer abzudrucken; seyn sie stolz darauf, lieber Freund, diese jezt so hoch gestiegenen Künste blieben dem deutschen Erfindungsgeist vorbehalten. Die Spielkarten, die, aller Wahrscheinlichkeit gemäß, auch deutscher Witz ersonnen hat, waren die erste Veranlassung dazu; man schnitt die Figuren darauf in Holz, und druckte sie ab: als dies nach Wunsch gieng, folgten bald Heiligenbilder, und nicht lange hernach auch ganze historische Vorstellungen, welche mit Worten und Erläuterungen durchschnitten oder verbrämt waren. Weil in den äußerst steifen Umrissen aller Ausdruck fehlt, so gehen gewöhnlich die Worte, welche der Anschauende bey der Handlung vermuthen soll, den Personen der Geschichte aus dem Munde, und lehren sowohl, wer sie seyen, als was sie hier zu thun haben. Nichts gleicht der Geschmacklosigkeit auf diesen Bildern, und dies so lang, bis beßre Zeichner und gebilde-

tere Künstler, wie Albrecht Dürer, sich der Sache annahmen, der, wenn er auch nach der neuern Meinung niemals in Holz geschnitten haben sollte, doch gewiß durch Zeichnungen für andere Formschneider der Kunst sehr zu Hülfe gekommen ist. Das Graben oder Stechen in Metall ist älter als Bildhauer- und Malerkunst: man hat bey den Griechen in Silber, Kupfer und Messing Verzierungen der Art angebracht; aber niemand hat dergleichen gegrabene Figuren mit schwarzer Farbe zu reiben, und auf nasses Papier oder Leinwand abzudrucken versucht. Ob es in Deutschland zuerst geschehen sey, oder in Italien, ist ungewiß: man hat aber weder von dort noch von daher, vor Israel von Mecheln, und Martin Schön keine Kupferabdrücke. Der erstere war aus Mecheln, in der Grafschaft Herrenberg, ohnweit Münster, und arbeitete in der Folge mit seinem Sohn, gleiches Namens, in Bocholt. Martin Schön war von Culmbach, und starb zu Colmar im Elsaß 1486. Allein auch von diesen Meistern ist das meiste nur Muthmaßung in Absicht auf ihre Arbeiten: erst mit Michel Wohlgemuth, der in Nürnberg als Maler und Kupferstecher 1519 starb,

der Martin Schöns Freund und Albrecht Dürers Lehrer war, wird die Geschichte der deutschen Kupferstecherkunst gewisser. Man kennt fast sechzig Blätter, mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet, die alle sehr selten sind. In der Baukunst führte ein deutscher Künstler, Namens Jacob, der sich in Florenz niederließ, gute Verbesserungen ein: ums Jahr 1232 wurde daselbst sein Sohn Arnold gebohren, der die heil. Kreuzkirche baute, und die herrliche Kathedralkirche de Santa Maria del Fiore zeichnete. Deutschland darf sich dieser beyden Männer rühmen: denn sie haben selbst den Italienern manchen Vortheil in der Baukunst gezeigt. Diese Kunst stieg daher im fünfzehnten Jahrhundert wieder sehr; man maß die Trümmer der alten Tempel ab, fand die alten Ordnungen wieder, Alberti schrieb wieder über diese Kunst ein zierliches, gutes Buch, das die jetzigen Italiener besser leiten würde, als ihr flitterartiger leichter Geschmack. Mit diesen Künsten rückte auch die Bildhauerey sehr ihrer neuen Vollkommenheit näher: und schon nenne ich ihnen einen Namen, der ihrer ganzen Achtung werth ist. Michel Angelo Buonaroti, wurde 1474 gebohren und schwang

sich

sich auf die höchste Stufe der bildenden Kunst, die seither kein anderer erreichte. Kaum Jüngling arbeitete seine schon sichere Faust den Bacchus, und den schlafenden Cupido aus, Werke für die Ewigkeit geschaffen. Als Mann verewigte er sich durch eine Statue des Moses, des Heilandes, Davids und Goliaths, einer Siegesgöttinn zu Florenz, und der Nacht am Grabmahl Julians von Medici zu Florenz. Ich übergehe einige weit geringere Meister in Italien und Spanien, und berühre nur obenhin, daß auch unser Albrecht Dürer kleine hölzerne Figuren geschnitzt habe, wovon ich selbst ein sehr schönes Cruzifix kenne, woran er seines Namens Zeichen an der Fußsohle des Gekreuzigten versteckt hat. Soll ich hier inne halten, trauter Freund, damit sie das Gesagte noch einmal durchgehen können? Ich wenigstens bedarf einiger Muse, um den nächsten Brief mit gehöriger Vorbereitung beginnen zu können. Lieben sie mich immer, leben sie wohl.

# Dritter Brief.

Um sie in das goldene Zeitalter der italienischen Malerey gehörig einführen zu können, brach ich unsre jüngste Unterhaltung ab: ich habe mich erholt, und beginne die Fortsetzung mit erneuerter Kraft. In der That erzeugte Italien im sechzehnten Jahrhundert seine größten Maler, und nennt daher mit Recht diese Zeit sein goldnes Alter. Schade, daß es, gleich dem ersten Alter der Welt, nur zu kurz gedauert hat! Durch die herrlichen Arbeiten dieses Zeitraums wurden die Italiener im Großen und edlen Stil der Malerey die Lehrer der übrigen Welt, und ihre Raphaele, Corregio, Titian sind noch unerreicht. Unter ihren Meisterst selbst ist erstaunliche Verschiedenheit: einer hat Zeichnung, ein anderer Ausdruck, ein dritter Farben und Harmonie mehr bey seinen Arbeiten beobachtet, und daraus sind, wie man es nennt, verschiedene Schulen entstanden. Florentiner haben vortrefflich gezeichnet, groß und herrlich zusammen-

mengesetzt, aber schlecht colorirt. Leonardo da Vinci (geb. 1445, gest. 1520) nenne ich ihnen vor allen; er schrieb ein noch jetzt brauchbares Werk über seine Kunst, zeichnete richtig, und voll Ausdruck, und malte fein; nur auf Farbengebung und Anwendung des Schicklichen (auf Costume) wendete er wenig Fleiß. Sein Nachtmahl im Speisesaal der Dominicaner zu Mailand ist ein Meisterwerk. Er ließ bey einer Hochzeit zu Canaan die Hochzeitgäste in spanischer Tracht erscheinen, und malte die Jünger zu Emaus am Tisch, ob man sie gleich noch auf dem nämlichen Stück auf dem Felde mit ihrem Begleiter erblickt. Zwey große, in jenen Zeiten aber oft vorkommende Fehler, gegen die mögliche Darstellung, und gegen die Gebräuche des Zeitalters! Michel Angelo Buonaroti strebte mit ihm nach gleicher Ehre auch in der Malerey, mit dem Ruhm des größten Bildhauers seiner Zeit noch nicht zufrieden. Er zeichnete richtig, aber liebte das Schwere, und Schreckliche: man erschrickt mehr über seine Gemälde, als man darüber Vergnügen findet. Von dieser Art ist sein vorzüglichstes Werk, das jüngste Gericht in der Sixtinischen Capelle im Vatican, wel-

ches sie von Hrn. von Ramdohr näher kennen lernen sollen. Es ist ein Gemälde al Fresco, und sechzig Schuh hoch, und vierzig breit. Auch in dem Gewölbe dieser Capelle hat er einige herrlich gezeichnete Figuren gemalt. Noch einige in dieser Schule berühmte Namen können sie sich merken, aber weitläuftiger kann ich zur Zeit davon nicht reden. Andrea Vannucchi, gemeiniglich *del Sarto* genannt, starb 1530, Daniel Ricciarelli, mit dem Beynamen Volterra verewigte sich durch eine Kreuzesgeschichte, voll Ausdruck, Pietro Berretini da Cortona, verschönerte den Pallast Barberini in Rom durch jetzt sehr hochgeschätzte Gemälde al Fresco: er starb 1661: auch dürfen sie den Georg Vasari aus Arezzo (geb. 1511, gest. 1574) nicht übersehen, der zugleich als Lebensbeschreiber der italienischen Künstler, wie als Maler berühmt ist. Einer andern Schule, der römischen, Stifter wurde Raphael Sanzio, aus Urbino (geb. 1483, gest. 1520), von dessen Werth und Werken, von seiner Bildung, von seinen Schönheiten und Fehlern sie nirgends bessere Nachrichten erhalten können, als in den Briefen, die ich ihnen über Webb, und Mengs schrieb,

und

und welche jetzt einen Theil meiner Bibliothek für Künstler ausmachen. Ich werde daher außer seinem Namen, den ich aber immer mit einer gewissen stillen Ehrfurcht nenne, hier nichts von ihm berühren: denn hier sollen sie hauptsächlich eine kurze Uibersicht der ganzen Kunstgeschichte zur Ausbeute haben: und in der Folge wird es hie und da Anlaß geben, von dem unsterblichen Ruhm dieses großen Mannes zu sprechen. Einer seiner besten Schüler, der selbst mit an Raphaels Unternehmungen Antheil hatte, war Julio Pipi mit dem Beynamen Romano (geb. 1492, gest. 1546): er wußte selbst noch mehr Kraft und Leben in seine Arbeiten zu bringen, als Raphael; nur zeichnete er bey weitem nicht so gut, war mehr blinder Nachahmer der Antiken, als verständiger Beobachter der Natur, und verstand das Geheimniß der Anmuth, und die Farbenharmonie nicht ganz. Er liebte schreckliche, außerordentliche Vorstellungen: sie gelangen ihm besser als sanfte. Das größte historische Gemälde, das vielleicht die Welt kennt, die Schlacht Constantins gegen den Maxentius, ist, nach Raphaels Zeichnung, großentheils von ihm gemalt, und wird ihn und seine Geschick-

lichkeit ewig unvergeßlich erhalten. Auch Federigo Baroeci hat die gerechtesten Ansprüche, auch hier in der Zahl der größten aus der römischen Schule genannt zu werden. Er wurde 1528 zu Urbino gebohren, und starb 1612. Zeichnung, Farbenmischung, Haltung, Anmuth, Anordnung geben ihm große Vorzüge, nur in Umrissen und Stellungen seiner Figuren verliert er bisweilen die leitende Hand der Natur, und verirrt sich. Eine dritte Schule hat sich gleichfalls im sechzehnten Jahrhundert in der Lombardey gebildet; sie heißt die lombardische, und Anton Allegrio, nach der seinem Geburtsort nahe gelegenen Stadt, Correggio gewöhnlich genannt, ist der Stifter. Im Jahr 1492 ward er gebohren, und starb zu früh 1534. Auch dieser große Mann, der Maler der Anmuth, dessen Vertraute die sanften Grazien gewesen zu seyn scheinen, ist ihnen aus früheren Briefen bekannt. Unserem Webb und Mengs verdanken wir schöne Nachrichten von seinen Kunstfähigkeiten, und ich würde unrecht thun, ihnen hier alles zu wiederholen, was dort über den Reiz, Ausdruck und Form seiner Figuren, über seine hohe Kenntniß des Helldunkeln, über die fleischähnliche Rundung,

dung seiner Aerme, und über seine Kunst, schwebende Gestalten, und flatternde Kleider zu bilden, gerühmt worden ist. Die dresdner Gallerie besitzt das Meisterwerk seines Pinsels, die sogenannte heilige Nacht, worinn die Geburt Christi vorgestellt ist, und einen heiligen Georg, das in allen Zeiten bewundert und vielleicht unerreicht bleiben wird. Wenn auch diese Gallerie sonst nichts hätte, so würde ich sie dieser beyden Schätze wegen reich nennen! Franz Mazzuoli, oder Parmigianino, auch Parmesano genannt, von seinem Geburtsort Parma, (geb. 1504, gest. 1540) suchte ihm in der anmuthigen Manier nachzuahmen; und Raphaels und Michel Angelo Vorzüge in Zeichnung und Ausdruck damit zu vereinen: er rechnete dabey auf den Beystand seiner natürlichen großen Anlagen, und verrechnete sich nicht: er kam der Vollkommenheit sehr nah, und riß besonders in Landschaften und Bildnissen alles an sich. Ein gleicher verdienter Mann war Ludovico Caracci: vielleicht eben so kärglich mit Gaben von der bisweilen eigensinnigen Natur versehen, als der erstgenannte Parmesano reichlich damit beschenkt war. Bologna erzeugte ihn 1555, er starb 1619. Fleiß

und

und Nachdenken ersetzten die fehlenden Naturkräfte, und sie wissen aus Beyspielen, lieber Freund, was diese ernsten Gespielinnen vermögen. Niemand seiner Zeitgenossen übertraf ihn in richtiger Zeichnung, minder gelang ihm der Charakterausdruck. Mit zween Anverwandten, Anibale, und Agostino Caracci errichtete er in Bologna eine starkbesuchte Kunstschule, worinn er zwey große Männer, unter vielen andern den sanften Guido Reni, und Dominichino bildete. Wir werden in der Folge mit ihnen vertrauter werden. Michel Angelo Amerighi da Caravaggio (geb. 1569, gest. 1609) schadete seinem sonst großen Ruhm, und seinen wirklichen Verdiensten in manchen Theilen der Malerey, durch zu starke Schatten, und allzuviel Schwarzes. Auch im venediger Staat erhoben sich Künstler bis zur höchsten Stufe, von welcher herab sie noch jetzt in Absicht auf Farbengebung Gesetze vorschreiben. Sie suchten darinn die Hauptsache der Kunst, und erreichten eine hohe Vollkommenheit in wahrer, lebhafter Färbung, und kluger Vertheilung von Licht und Schatten. Giovanni Bellini (gebohren zu Venedig 1425, gest. 1515) brach darinn die Bahn, nur drückte er al-

les

les zu genau aus, und wurde dadurch trocken: seine Umrisse sind zu hart. Diesen Fehler vermied sein Schüler, Giorgio Barbarelli, gemeiniglich de Castellfranco genannt (geb. 1477, gest. 1511); seine Farbengebung ist noch reiner, und die Umrisse der Figuren nur verblasen angedeutet. Allein die Stufe der Vollkommenheit in der Farbenkenntniß erstieg er nicht, nur Tizian Vecelli di Cadore (geb. 1480, gest. 1576) erreichte sie. Sie wissen schon sehr vieles von ihm aus Webb und Mengs, und mehr als sie dort hörten, sagt auch Hr. B nicht ein Wort: ich kann sie daher ruhig auf gedachte Männer, und meine Beurtheilungen ihrer Werke verweisen. Jacobo Robusti, genannt il Tintoretto, von seines Vaters, eines Färbers, Handthierung, (geboren 1512, gestorben 1594) verband Fleiß und Genie mit Michel Angelo's richtiger Zeichnung, und Titians Farbenwahrheit: nur hatte er nicht hinlängliche Ausharrung, und führte seine Malereyen selten ganz aus. Die Kreuzigung zu Venedig ist eines seiner vorzüglichsten Stücke.

Pc 1010

Paolo Caliari, il Veronese (geb. 1532, geſt. 1588) iſt nicht minder groß, und größer noch als der vorhergehende. Herr von Hagedorn hat ihnen durch mich in den Bemerkungen über ſein Buch ſchon viel Schönes von ihm ſagen laſſen; dort mögen ſie ſeine Bekanntſchaft erneuern. Sie werden mit unſrem Verf. zufrieden ſeyn, daß er hier nach den Italienern den Deutſchen in der Malerei den Vorzug einräumt: Albrecht Dürer (geb. zu Nürnberg 1471, geſt. 1528) ſteht an der Spitze der deutſchtn Künſtler. Mit lebhafter Einbildungskraft, mit viel Kenntniß der Natur, voll Geiſt, und Feinheit führte er ſeinen Pinſel, aber für die Anmuth hatte er kein Geſchick, und keine Begriffe von griechiſcher Schönheit, weil er die Reſte der alten Kunſt nie geſehen hatte. Als Kupferſtecher werden ſie ihn noch einmal zu beſchauen bekommen. Nicht weniger macht die Geſchicklichkeit Hans Holbeins des jüngern, (geb. zu Augsburg 1498) der deutſchen Kunſt viele Ehre. Er zog früh mit ſeinem Vater nach Baſel, und wuchs dort zum großen Maler auf. Nie hat auch er Italien und ſeine Schätze im Kunſtfach geſehen, und doch ſind alle Figuren, die ſein Pinſel ſchuf, bis zur Täuſchung

ſchung

schung wahr, und zugleich sehr fein bearbeitet; nur hat auch er Albrecht Dürers Fehler, die Kleider zu trocken und steif zu falten. Die Leidensgeschichte, welche in Basel aufbewahrt wird, und von Herrn von Mecheln sehr gut in Kupfer gestochen worden ist, gehört in die Zahl seiner besten Malereien, deren meisten in Venedig uud London stecken, wo er auch 1574 starb. **Christoph Schwarz**, aus Bayern (geb. 1550, gest. 1594) war ein sehr guter Zeichner, liebte Titians Farbengebung, und ahmte sie nach: er erwarb sich den Namen **des deutschen Raphaels**, und hinterließ in München schätzbare Werke. Sehr hoch brachte es auch, besonders in Porträten, der ältere **Lucas Sunder**, oder von seinem Geburtsort bey Bamberg, **Cranach** genannt: (lebte 1472 und starb 1553) seine Farben sind köstlich gegründet, und noch jetzt voll Wärme. Charakter, Haar, Bart, Pelzwerk, alles ist an seinen Köpfen vortrefflich ausgedrückt, minder gut aber bey vielen Schatten und Licht beobachtet; unser V. scheint mir zu hart, wenn er allgemein behauptet, Cranach habe Schatten und Licht gar nicht gehörig beobachtet: ich habe von ihm Gemälde gesehen,

die

die so richtig und zart beleuchtet waren, daß sie einer Arbeit des Titians nahe gekommen seyn würden, wenn man sie damit hätte vergleichen können. Auch ist das zu allgemein im folgenden Paragraph, in welchem die niederländische Malerschule aufgeführt wird, daß diese niederländische Maler nur die gemeine Natur unbeschreiblich wahr geschildert haben. Unstreitig that dieses ein großer Theil davon, aber viele schilderten auch die hohe edle Natur, und wohl so wahr, als die gemeine, wie sie in der Critik über die einzelnen Künstler gleich hören werden. Unstreitig ist es ferner, daß die Niederländer, besonders die in den vereinigten Provinzen, alles Große der Kunst in der höchsten Kenntniß der Farben, und im Schmelz derselben gesucht, und diese Absicht bey kleinen Gemälden leichter, als bey großen erreicht haben; nur bey den Flandrern und Brabäntern sehen wir auch große Stücke. Die kleine Kabinetsmalerey nennt man daher die Holländische, die größere die Flandrische. **Lucas von Leiden** (geb. 1494, gest. 1533) ist der Vater der holländischen Maler, wie unser Verf. sagt. Er arbeitete fein und ausdrucksvoll, und wußte die Tinten nach Nähe oder Ferne der Gegenstände

zu mäßigen, und mit Einwirkung der Luft vorzustellen. Nur war sein Geschmack in Falten steif, und trocken. Der Stifter der flandrischen Schule war Franz Floris (geb. 1520, gest. 1570): Lambertus Lombardus war sein Lehrer, aber mehr hatte er den Alterthümern in Italien, und Michel Angelo's jüngstem Gericht zu verdanken. Man hieß ihn den flandrischen Raphael. Er malte leicht und flüchtig, aber doch kräftig und schön. Allein auch er vermied Trockenheit, und Krellheit der Farben nicht immer glücklich genug. Auch in Frankreich hebt sich um diese Zeit die Malerey empor: ein Florentiner, Namens Rosso, (geb. 1496, gest. 1541) wegen seiner rothen Haare Maitre roux genannt, und Franz Primaticcio aus Bologna, (geb. 1490, gest. 1570) führten Liebe zur Kunst, Geschmack, und Schönheit an Königs Franz des Ersten Hof. Der erste liebte das Sonderbare, zeichnete aber gut, färbte lebhaft, und hatte die Leidenschaften und ihren Ausdruck studirt. Gerühmt sind seine weiblichen Figuren, und herrlich seine Greisenköpfe. Der zweite fehlte öfter in der Zeichnung, und ersetzte oft kaum diesen Fehler, durch gute Zusammensetzung und Haltung. Von

den spanischen Malern dieses Jahrhunderts nenne ich ihnen außer Titian, der auch an diesem Hof arbeitete, und seinem Schüler Dominico Greco, und dem Genueser Lucas Cambiagi oder Cambiaso, aus der Zahl der eingebohrnen Maler den Alonso Berruguette, und Gaspar Becerra, zween Schüler des Michel Angelo, und letzterer auch des Raphael. Größer als der Ruhm dieser beyden war der des Juan Fernandez Navarette el Mudo: Titian bildete ihn, und sein Lehrer hatte keine Schande von ihm. Im Escorial sind gute Stücke von diesem spanischen Titian. Luiz de Vargas, Alonso Sanchez Coelho, Matth. Perez de Alezio sind gleichfalls berühmte Männer in der speziellern spanischen Malergeschichte: allein nach meinem Plan darf ich ihnen nicht mehr davon sagen. Stempelschneider gab es auch mehrere um diese Zeit, wovon einige durch ihre Medaillen mit Bildnissen der Päbste, und Kaiser, und anderer Großen, andere auch durch arglistige Nachahmung griechischer und römischer alter Münzen, als geschickte Arbeiter, aber mehr als Betrüger bekannt wurden. Noch heut zu Tage wird mancher, dessen Kennerblick nicht ganz genau geübt ist, durch dergleichen Verfälschungen

schungen getäuscht. Auch Frankreich hatte an Goujon, und den beeden Düpr- geschickte Stempelschneider. Sie können sich selbst leicht vorstellen, daß auch Steinschneider bey so allgemeinem Glanz der Künste nicht zurück blieben; allein nennen werde ich ihnen jetzt keine, um nicht durch ausführlichere Bearbeitung dieses Nebenzweigs unsrer Absicht, in den öfter befürchteten Fehler der Verwirrung zu gerathen. Malerey, Bildhauerey, Kupferstecherkunst zieht, wie ich weis, sie mehr an, und immer haben sie genug gewonnen, wenn sie in der Geschichte dieser Künste Fortschritte durch meine Briefe machen. Ich sage es ihnen unverhohlen, und sie dürfen es wieder sagen, daß ich nicht mit Vergnügen arbeite, wenn ich über der Arbeit Langweile zu befürchten habe. Merken sie sich also von der Sache nur soviel, daß die Italiener um diese Zeit vorzüglich gute Steinschneider hatten, daß aber auch in Deutschland diese Kunst im sechzehnten Jahrhundert geübt, und zwar mit nicht geringerer Ehre als in Frankreich geübt worden sey. Sie können ja diese Lücke in ihrer Kunstgeschichte mit der Zeit vielleicht durch eigenes Forschen in den Werken über diese Kunst, wozu ich

ihnen das Buch des Mariette, Lipperts, und auch wohl unsers Verf. empfehle, hinlänglich ersezzen. Ich komme auf die uns nähere Formschneider- und Kupferstecherkunst zurück. Albrecht Dürer hatte in Deutschland den Weg gebahnt, und seine Schüler folgten ihm. Hans Burgmaier, auch Birkmair, (geb. zu Augsburg 1473. gest. 1517) schnitt zu Kaisers Max 1. Buch, der weise König betittelt, herrliche Figuren: Hans von Kulenbach blühte um die nämliche Zeit, eben so Johann Spring in Klee, und Hans Schäufflein, beyde aus Nürnberg gebürtig. Des letztern Figuren zu Max Theuerdank sind schön. Heinrich Aldegraf, Georg Pens, Matthäus Grünewald sind immer gerühmte Formschneider dieser Zeit, und haben sich nach Dürers Geschmack gebildet. Grünewald und Schäufelein ahmten ihm pünktlich nach. Auch hier will ich sie mit langen Wortregistern nicht aufhalten; genug, die Kunst blühte damals, und die Erzeugnisse derselben werden noch jetzt bewundert. Man brachte es darinn bis zu einer Genauigkeit, welche sonst der Art der Bearbeitung zu widersprechen scheint, und wußte sogar auch kleine Figuren richtig und voll Ausdruck zu

schildern,

schildern. Die Schweizer konnten sich um eben diese Zeit ihres Albrecht Aldorfers, Christoph Stimmers, Jost Ammans rühmen. In Italien gab Hugo da Carpi in diesem so allgemein erhellten sechzehnten Jahrhundert, Proben der Formschneiderkunst; er arbeitete nach Raphaels Zeichnungen, und erfand wahrscheinlich die Holzschnitte mit drey Stöcken, wo auf einen der Umriß, auf den andern der Schatten, und das Licht auf den dritten gezeichnet wird. Franz Mazzuoli, genannt Parmigianino, Antonio da Trento, Domenico Beccafumi, und Baldassare Peruzzi sind glückliche Nachahmer seiner Kunst. In den Niederlanden schnitt Lucas von Leyden in Holz. Länger werden uns schon die Kupferstecher dieses Jahrhunderts aufhalten. Mit den Italienern fängt der Verf. an, weil er diesen die Erfindung der Kunst einräumt. Es mag seyn, oder nicht, ich folge seiner Ordnung, und würde doch die Streitsache nicht entscheiden können, wenn ich mich auch über die eine oder andre Meinung herausließe. Von Baccio Baldini, einem florentiner Goldschmidt hat man die ersten Kupferstiche aus Italien; denn von Finiguerra ist noch bisher kein

wirkliches Blatt aufgefunden worden: Baldini soll seine Arbeiten schon im fünfzehnten Jahrhundert verfertigt haben, aber sie alle sind von geringem Belang. Andrea Mantegna, der einige seiner Gemälde stach, war noch sehr von gutem Geschmack in dieser Kunst entfernt, und Marc Antonio Raimondi übertraf ihn weit. Seine Stücke sind brav gezeichnet, oft selbst zierlich und anmuthig ausgeführt. Aber der Mann schöpfte nicht aus sich selbst: Dürers Werke behagten ihm so gut, daß er die Leidensgeschichte unter Dürers Zeichen nachstach, und deswegen von jenem verklagt wurde. Er machte Raphaels Gemälde, und in der Folge auch Guido Reni Arbeiten durch Kupferblätter bekannt. Marco von Ravenna, und Agostino Veneziano waren seine besten Schüler und Nachahmer. Auch trat Caraglio aus Verona, mit Geschicklichkeit in seine Fußstapfen: des Giovanni, Battista Mantovano zwey Blätter vom Brand zu Troja stehen noch jetzt in Achtung, des Giorgio Mantovano eilf große Stükke nach Michel Angelo letztem Gericht sind voll kühner Ausführung. Battista del Cavaliere, Giulio Bonasone, Agostino Caracci, Battista

Frau-

Franco, Luca Pemci, und Cherubino Alberti machten die Arbeiten der gleichzeitigen großen Maler durch Kupferstiche bekannter, oder sie stachen ihre eigne Zeichnungen: Caracci war selbst Maler, und Hannibals Bruder; sie sollen mit ihm durch eine kurze Lebensbeschreibung dieses Bruders näher vertraut werden: ich habe sie schon fertig, und lege sie vielleicht diesem Päckgen bey. Caracci verbesserte die Zeichnungsfehler der Gemälde, welche er in Kupfer stach, und man sagt, er habe sich mehr Haß, als Dank dadurch von den Malern zugezogen. In den Niederlanden übte Israel von Mecheln diese Kunst schon zu Dürers Zeiten, wenigstens der Sohn dieses Namens, wenn es auch vom Vater nicht erwiesen werden könnte. Lucas von Leiden wetteiferte mit Dürern in der Freundschaft und in der Kunst, und jeder von ihnen hatte seinen eignen Vorzug. Dürer in der Zeichnung, Lucas in der Haltung. Er brachte hundert und sechzig Blätter zu Stande, welche in hohem Werth stehen. Cornelius Cort bildete sich gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien; er arbeitete nach Titian, und hierauf in Rom auch nach Raphael. Hannibal Caracci rühmte

seine Arbeiten als Muster für jeden, der es in dieser Kunst weit bringen wolle. Johann Sadeler, aus Brüssel (geb. 1550, gestorben zu Venedig 1600) lieferte nebst seinem Bruder Raphael unter vielem Mittelmäßigen, auch manches Gute; denn darinn hat der V. ihn zu hart behandelt, wenn er ihn blos unter die mittelmäßigen rechnet. Manches seiner Blätter läßt sich gerühmteren Künstlern ohne Nachtheil an die Seite setzen. Sein Neffe Aegidius Sadeler übertraf beyde unleugbar; aber doch sind seine reine Landschaften oft nur schlecht mit Figuren besetzt, und diese häufig verzeichnet. Heinrich Golz, aus Muelbraecht, ohnweit Venloo ist größer im Mechanischen der Kunst, als im Wissenschaftlichen. Er zeichnete zwar nach den Antiken in Italien; allein seine Figuren, seine Dianen, und Nymphen bleiben immer noch niederländische Landdirnen, ohne Geschmack und Anmuth, und selten sind seine Schatten richtig. Zu den Fehlern gegen das Zwangfreye und Natürliche rechne ich außer mancher Theaterstellung, auch besonders die auffallende Auseinanderzerrung der Vorderfinger, an fast allen seinen Händen. Wo er nur diese Zeichnung an-

bringen und eine Hand so legen kann, daß die beyden ersten Finger auseinander gezogen werden, so unterbleibt es so wenig, daß ich auch schon daran alles was von ihm und seinen Schülern stammt, zu kennen im Stand bin. Ich besitze ein Gemälde, das sicher von ihm ist, und wenigstens zehen dergleichen Hände hat. Vielleicht bin ich der erste, der diese Bemerkung macht; aber sie dörfen sicher darauf bauen. Abraham Bloemart aus Gorcum, zeichnete richtig, und zierlich, nur bisweilen entschlüpft ihm eine steife Stellung. Die Auferweckung des Lazarus ist sein Meisterstück, aber doch nicht fehlerfrey. Unter Golzius Schülern führte Johann Müller einen noch kühnern und festern Griffel, als selbst sein Lehrer. In seiner Taufe des Johannes hat er vielleicht die mögliche Vollkommenheit einer kühnen Ausführung erreicht. In Deutschland haben mehrere von den Formschneidern, welche ich ihnen nannte, auch in Kupfer gestochen, als Aldegraf, Pens, Sebald Böhem; sie gehören zu den sogenannten kleinen Meistern, weil sie ihre Kunst meistentheils nur in kleinen, aber niedlichen Stücken gezeigt haben. Lambert Sutermann, der sich lieber aber

schlechter Suavius nennen hörte, hat gute Stücke geliefert. Der französische Witz ist später auf die Kupferstecherkunst verfallen, als der deutsche, und ihr erster Meister darinn, Noel Garnier, hat ohne Geschmack gearbeitet. Jean Duvet unter Heinrich dem Zweyten ist wohl schon etwas weiter gerückt. Aus England nennt die Geschichte im sechzehenten Jahrhundert noch keinen Kupferstecher. Wer der Erfinder der Aezkunst sey, ist ungewiß: gewiß hingegen, daß Albrecht Dürer schon geäzt habe. Ich glaube eine kleine Nachricht von dieser Art, Zeichnungen in Kupfer zu bringen, wird ihnen willkommen seyn. Eine fein polirte Kupferplatte, ohne Riß oder Mangel, wird mit einem wachsartigen, oder pechähnlichen entweder weiß oder schwarzen Grund ganz dünn überzogen; ist diese Materie auf der Blatte überall gleich, und trocken, so wird mit einer, in einem Holz, wie in einer Feder steckenden Nadel, welche die Radiernadel heißt, die Figur in den Grund ganz leicht eingerizt: eben so, als ob man sie mit der Feder auf Papier zeichnen wollte. Darauf wird Scheidewasser über die Platte gegossen, dabey aber durch Deckung mit Wachs, oder Firniß wohl

verhü-

verhütet, daß die entfernten Gegenstände der Zeichnung nicht gleich scharf angefressen werden. Wo aber dichte Schatten stehen sollen, läßt man das Scheidewasser einige Augenblicke ungehindert fort wüten. Alsdann wird die abgetrocknete Platte über Kohlen gelegt, daß der Aezgrund sich wieder auflößt, und abgewischt werden kann, und so abgedruckt. Diese Art, in Kupfer zu zeichnen, hat Vortheile vor der eigentlichen Kupferstecherkunst, sie ist geschickter zum Ausdruck der Leidenschaften auch bey ganz kleinen Figuren, und läßt vom ersten glühenden Gedanken eines Künstlers nichts verlohren gehen: er kann sogleich eine Idee fesseln, und unvergänglich machen. Daher ziehen Kenner dergleichen rauhe unschembare Grillen großer Meister den glänzendsten Kupferstichen, selbst eines Wille vor, und sie dürfen mir es auf mein Wort glauben, daß ich manches radirtes, flüchtig entworfenes Stückgen, über welches sie selbst jezt noch die Nase rümpfen würden, nicht gegen alle Chevillets, L'Empereurs, Davids, Godefroi, Lepas, und Consorten umtauschen mögte. Denn sie müssen wissen, daß ich Wahrheit mehr liebe als Flitter und Tand. Aber weiter in der Geschichte

die-

dieser Kunst. In den Niederlanden übte sie Lucas von Leyden, Hieronymus Cok, und der herrliche Landschafter Paul Brill. Aus Italien sollen die ersten geäzten Blätter von Parmesano herrühren. Wenigstens haben die Kupferstichsammlungen geistreiche, aber seltne und wenige Stücke von seiner Nadel. Die Arbeiten des Battista del Moro, in fünfzig schönen Landschaften bestehend, des Barocci, der mit äußerstem Fleiß radirte, der Brüder Caracci, des Schidone aus Modena, dessen Stücke äußerst selten sind, werden sehr gerühmt. Auch ersann der immer geschäftige Witz eine neue Kunst, eine Art Kupferstich, die aber viele Mühe und anhaltende Geduld erfordert. Man gebraucht sogenannte Punzen (kleine unten spitzige Eisen) und den Hammer dazu, und schlägt damit so viele kleine Punkte in die Platte, bis die Zeichnung ihre gehörige Schatten und Lichter hat. Im Schatten wird mit stumpfen Spitzpunzen in die Platte geschlagen, und diese Theile werden nicht vor dem Abdruck geschoben, wodurch sie eine den Tuschzeichnungen ähnliche sanfte Haltung gewinnen. Den ersten Erfinder dieser mühvollen Art, in Kupfer zu zeichnen, kennt die Kunstgeschichte noch

nicht,

nicht, aber schon von 1560 besitzt man Stücke von der Hand des Bolognesers Girolamo Fagioli. In Deutschland kennt man auch schon Blätter vom Jahr 1582, die Johann Stephan de Laune in Strasburg, und andre, welche, Hieronymus Bang, auch Paul Flynt in Nürnberg 1592 verfertigt haben. Noch ist der einzige Artikel von den Fortschritten der Baukunst im sechzehnten Jahrhundert zu bemerken übrig. In dem vorigen Abschnitt haben sie diejenigen kennen gelernt, welchen man besonders die Wiederherstellung dieser edlen Kunst verdankt. Der gröste in diesem Zeitraum ist, glaube ich, Michel Angelo, der nun schon als Maler und Bildhauer mit Ruhm genannt wurde. Auch hier nenne ich ihn mit ehrfurchtsvoller Miene. Die Zeichnung zur Peterskirche in Rom hat er sehr verbessert, und die noch nie sonst erreichte Kuppel derselben ist seiner Einbildungskraft kühner Sohn. Auch hat er die prächtige Treppe zum Campidoglio ersonnen, und Farnese's Pallast erbaut. Giacomo della Porta verdient neben ihm genannt zu werden; er ist es, welcher die Kuppel der Peterskirche wirklich ausgeführt hat; nur zwey und zwanzig Monate brachte

man

man unter seiner Aufsicht damit zu: viele fürchten eine nicht zu lange Dauer dieses Meisterwercks. Unter mehreren berühmten Baumeistern glaube ich ihnen besonders den Barocci da Vignola, und Andrea Palladio aus Vicenza nennen zu müssen. Von lezterem wird ein Theater, womit er seine Geburtsstadt zierte noch jezt allgemein bewundert. Auch in Spanien sind mehrere geschickte Baumeister in diesem Zeitraum bekannt worden; Juan Baptista von Toledo fieng den Bau des Escurials an, und Juan de Herrera vollendete ihn: viele der spanischen Baumeister waren gleich den Italienischen auch in der Malerey geübt. Ich finde dies in vielerley Rücksicht, und besonders deswegen sehr gut, weil jedes schöne Haus dabey gewinnen wird, wenn der Erbauer ein Mann war, der in malerischen Erfindungen, und Zusammensezzungen geübt ist, und sein Gebäude mit der ganzen Gegend oder Anlage in malerischen Contrast zu bringen weis. So wird er auf alles umher Rücksicht nehmen, und immer eine Art landschaftlicher Malerey bey seinem Plan zum Grund legen. Ueberdenken sie, Freund, die Größe so vieler Künstler in diesem Jahrhundert noch einmal, und sie

wer-

werden staunen, sie werden sich der Blüthe der Künste hoch erfreuen, und die Männer, die in der That großen Männer lieben, welche durch Aufmunterung und Lob, und Belohnung den edlen Wetteifer rege zu machen wußten. Ohne Pabst Leo den Zehenten, ohne die Liebe der Medicis in Florenz, zu den Künsten, ohne Franz I. in Frankreich, und Kaiser Carl des Vten Achtung für ihre Wiederhersteller, kurz, ohne eine Zeit, der goldnen Zeit in Griechenland unter Zeus Pericles ähnlich, würde in Italien niemals ein neues goldnes Alter der Künste geblühet haben. Es ist ein schönes Studium, das mit vieler angenehmer Unterhaltung lohnt, den Eifer der damaligen Großen fast in allen Gegenden zu belauschen: Carl V. hebt da seinem Titian den Pinsel auf, womit er sein Bildnis verewigt, Franz der Erste drückt dem, in seinen Armen sterbenden Leonardo da Vinci die Augen nicht ohne Thränen zu, und Raphael wird in Rom fast vergöttert. Nur selten stößt auch da dem aufmerksamen Forscher ein Beispiel auf, das Geiz und Cabale in ihrer Häßlichkeit zeigt; ein solches werden wir in Hannibal Caracci's Leben finden. Ich würde weitläuftig werden,

wenn

wenn ich meiner Neigung, mehr hievon zu sprechen folgen, und wenn ich den Stoff gebrauchen wollte, den ich wohl hierzu gesammelt habe; sie würden eine ganze Abhandlung von der Aufmunterung und vom Lohn der Künste lesen müssen. Sie werden mir erlauben, für heute meine lange Unterhaltung mit ihnen zu endigen; denn ich bedenke, daß ich sie noch durch zwey Jahrhunderte durch zu leiten, und von ihrer Seite Nachsicht und Geduld, von der meinigen doch auch wohl Muth und Kraft nöthig habe. —

# Vierter Brief.

Ich beginne diesen Brief mit unsers Verfassers eignen Worten: „Die Bildhauer- und Bildmacherkunst sind im siebenzehnten Jahrhundert durch geschickte und kunstreiche Meister fortgesetzt, und in einigen Stücken vollkommner gemacht worden.“ Italien hat wieder die Ehre zuerst zu erscheinen. Sein **Alessandro Algardi** ist ein großer unvergeßlicher Bildhauer. Nichts gelang ihm besser als Statuen von Liebesgöttern, und Kindern: alle diesem Alter eigene Zartheit, und hie und da noch sichtbare Unbestimmtheit der Glieder ist an diesen Arbeiten erreicht. Sie lächeln wie Kinder, spielen wie Kinder, nur seine Amoretten schelmischer, als gewöhnliche Knaben. Ich mögte unsre Genienmacher auf Grabsteinen und Vignetten oft zu diesen Meisterwerken hinweisen und sie zwingen können, ihre Zeichenstunden wieder anzufangen. Die genaue Beschreibung der marmornen Tafel dieses Meisters in der Peterskirche, welche den Pabst Leo und Attila vorstellt, ist für meinen Plan zu weit-

läuftig; lesen sie dieselbe, wenn ihnen darnach gelüstet, im Buch des Hrn. B. selbst. Sein Schüler Ercole Ferrata mag mit der blosen Berührung seines Namens zufrieden seyn: er verliert durch Bernini's Nachbarschaft. Giovanni Lorenzo Bernini, aus Neapel (geb. 1598, gest. zu Rom 1680), war ein frühzeitiger Künstler. Er malte, äzte, gab Gebäude an, und war Bildhauer, als diesen nenne ich ihn mit Hochachtung. Als zehenjähriger Knabe erwarb er schon Bewunderung durch einen marmornen Kopf, und der Apoll, der die sich verwandelnde Daphne umfaßt, ist das Meisterwerk des Jünglings von achtzehen Jahren. Damals ahmte er noch den Griechen nach: als Mann brach er seine eigne Bahn, die aber Winkelmann eine falsche Bahn nennt. Unser Hagedorn ist von seinen Werken begeistert, und sie haben in den Betrachtungen über die Malerey sein Urtheil gehört, das diesen Meister den Griechen im Nakkenden an die Seite, im Flug der Kleidung über sie hinauf setzt. So viel bleibt unstreitig, daß seine heilige Theresia, und Bibiana in Rom, so wie der Hauptaltar in der Peterskirche vortrefliche Werke sind. Die drey genannten Bildhauer hat-

ten

ten Schüler, welche ihnen, wie z. B. Antonio Raggi, Domenico Guidi, Melchior Cafa, Camillo Rusconi, viele Ehre machen. Auch Deutschland darf sich seiner Bildhauer aus diesem Jahrhundert nicht schämen. Leonhard Kern aus Franken, und sein Sohn Joh. Jacob, der in Italien, Holland und England seine Kunst übte, haben gute Arbeiten geliefert. Gottfried Leygebe aus Freystadt in Schlesien erfand sogar eine seither unbekannte Kunst, aus Eisen schöne kleine Bildsäulen zu Pferd zu schneiden. Churfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg ist die schönste derselben. Von Mathias Rauchmüller ist die eherne Nepomuksstatue auf der Prager Brücke modellirt worden. Berühmter noch hat sich Andreas von Schlüter aus Hamburg durch seine vortrefliche Bildsäule des gedachten Churfürsten in Erz, und durch die an dem Zeughaus zu Berlin und dem königl. Schloß daselbst angebrachten Bildhauerverzierungen, für Zeit und Afterzeit gemacht: Rode in Berlin hat sie meistermäßig in Kupfer geäzt. Nicht minder groß ist Balthasar Permosers, aus Bayern, Ruhm: er hat sich in Italien gebildet, und im Garten des Prinzen Eugen von



Staats-
Bibliothek
Bamberg

Savoyen, durch desselben herrliche Bildsäule seinen Namen verewigt. Unter den Niederländern hat François du Quesne, oder Quenoy aus Brüssel, Fiamingo bey den Italienern genannt, eine sehr hohe Stufe in der Bildhauerkunst erreicht. Vielleicht hat er allein seinen Bildsäulen das Kalte des Marmors zu nehmen, und Leben und Gefühl in sie zu hauchen gewußt, um wenigstens einer Methapher zu seinem Lob mich zu bedienen. Seine Kinder sind nicht minder schön, als die größeren Statuen, unter denen Susanna, und der gekreuzigte Andreas in Rom die gerühmtesten sind. Ein andrer, Martin van den Baumgaerten, in Frankreich des Jardins genannt, hat durch Ludwigs XIV. Statue zu Fuß, von vergoldetem Bley großen Ruhm erworben. In Frankreich erhob Jacques Sarasin die Bildhauerey aufs neue. Romulus und Remus an der Wölfinn im Garten zu Versailles, und zwey Kinder, im Spiel mit einer Ziege, zu Marly, sind herrliche Stücke. Balthasar und Gaspard Marey zween Brüder aus Cambray, verewigten sich besonders durch zween Tritonen, welche Apolls Pferde tränken. Pierre Puget ist ein Meister im Ausdruck, und

in

in der Zeichnung: ich nenne ihnen hauptsächlich einen Milo von Croton als ein sehr hohes, schönes Kunstwerk. Von François Girardon, aus Troye, der sich, wie der vorhergenannte Bildner in Italien vervollkommnet hatte, sind vortreffliche Arbeiten, voll Ordnung, und Anmuth, in Versailles, und in Paris besonders die eherne Statue zu Pferd Ludwigs des XIV. Pierre le Gros, Vater und Sohn, machen nicht weniger, als die erstgenannten Meister, ihrem Vaterland Ehre. Von den spanischen Bildhauern des siebenzehenten Jahrhunderts nennt unser Hr. B. sieben: allein ihre Werke sind nicht so bekannt, daß ich fürchten müßte, eine beträchtliche Lücke in dieser Scizze der Kunstgeschichte zu lassen, wenn ich ihre Namen mit Stillschweigen übergehe. Ihr Gedächtniß, lieber Freund, wird ohnehin noch manchem Namen ein Plätzchen einräumen müssen, bis ich das Buch mit ihnen durchgehe. Ich leite sie daher, ohne Furcht für Tadel, zu den Malern dieses Zeitraums, wir finden wenigstens bekanntere Namen, als unter den spanischen Bildnern. Den Italienern gebührt auch hier der Vorzug. Caspar Dughet, genannt Poußin, habe ich ih-

nen schon in unsern erstern Briefen, mich dünkt unter Herrn v. Hagedorns Leitung mit Ehrfurcht ausgesprochen. Er wurde 1613. zu Rom von französischen Eltern gebohren, und starb 1675. Fast keiner hat ihn in richtiger Schatten = und und Lichtverbindung und in der Haltung übertroffen. Seine Landschaften sind voll Leben, und nichts ist todt darinn, als etwa ein abgestorbner Baum; die belaubten sind voll Bewegung, Wind und Sturm hausen bemerkbar in ihren Wipfeln. An einschlagenden Blitzen hat er sich viele Mühe gegeben, und diese noch weniger natürlich vorgestellt, als Claude Lorrains Farbengebung erreicht. Es ist und bleibt das gröste Wagestück eines Künstlers, der Natur diese äußerst schnelle Erscheinung ablauren zu wollen; weil sie noch eher verschwindet, als man sich nur eine wahre Idee davon zu geben vermag. Das Herrliche, welches eben in dem unbeschreiblich geschwinden Vorübereilen eines Blitzes liegt, bleibt vom Pinsel unerreicht, und artet in eine steife Grimasse aus. In magischen Laternen läßt sich so etwas recht gut nachäffen, ich selbst bin schon dadurch überrascht worden; aber der Genius der schönen Künste behüte und bewahre

wahre die Malerey dafür, daß sie zum Flitterprunk der magischen Laterne je ihre Zuflucht nehme: lieber mag der Künstler am verunglückten Beyspiel so vieler großer Vorgänger sich spiegeln, und unser Auge mit gemalten Blitzen verschonen. Außer diesem Meister rühmt Hr. B. mit Recht **Carlo Maratti**; aus Camerino, in der Mark von Ancona (gebohr. 1625, gest. 1713). Seine gute Zeichnung, hoher und oft noch gefälligerer Ausdruck, seine schöne Zusammensetzung ersetzen aber die Fehler der Farbengebung nicht, in welche er, durch Vorliebe zum Hellen und Anmuthigen, verfiel. **Sacchi** war sein Lehrer gewesen. Hauptsächlich in Marienbildern zeigte er viele Stärke. Auch die **florentinische Schule** erzeugte im siebenzehnten Jahrhundert einige bemerkungswürdige Männer. Vor andern führt der V. den **Pietro Berretini**, oder **Pietro da Cortona** (geb. 1596, gest. 1669) auf. Ein Mann voll kühner Gedanken, der eben deswegen die Frescomalerey den Staffeleygemälden vorzog, weil sein Geist sich schwer in den engen Raum kleiner Stücke einschränkte. Seinem Heldunkel, seiner Gruppirung fehlte nichts; seiner Zeichnung, und dem Ausdruck desto mehr

zur Vollkommenheit. Im Pallast Pamfili und in der Chiesa nuova zu Rom hat er sich der Nachwelt unvergeßlich gemacht. Aus Caracci's Schule, in der Lombardey, trat Guido Reni aus Bologna (geb. 1575 gest. 1642) hervor. Ein Meister in sanften Umrissen, in leichter zierlicher Art, ein guter Faltengeber, und Zusammensetzer, aber oft zu sehr Hofmann, zu gesuchter Theatermaler, der über blendendem Farbenspiel, über modischer Artigkeit, die Wirkung des raschen feuervollen Ausdrucks vergißt, und niemals durch Geschwindigkeit und Prunk die edle Natur und die herrliche Rundung seiner Lehrer ersetzt. Dominico Zampieri, sonst Dominichino genannt, (geb. 1581, gest. 1641) dürfen sie sich auch als großen Frescomaler merken. Er arbeitete als Denker, und nie eher, als bis er sich mit dem Ausdruck der Leidenschaften, welche er schildern wollte, selbst durch Hülfe des Spiegels genau bekannt gemacht hatte. Man bewundert noch jezt die Natur und Mannigfaltigkeit seiner Köpfe, die gute Stellung der Figuren, und feine Ausarbeitung selbst großer Stücke. Unter allen Gemälden von seiner Hand steht die Communion des

sterben-

sterbenden Hieronymus, in der Chiesa S. Girolamo della Carità zu Rom, oben an. Giovanni Lanfranco, oder Lanfranchi, aus Parma (geb. 1581. gest. 1647), gehört mit in diese Schule, und war im Colorit erst ein Nachahmer des Caracci, hernach des Caravagio. Verkürzungen, die er in vielen Frescogemälden anbrachte, arbeitete er vorzüglich gut. Die Kuppel der Kirche Andrea della Valle in Rom hat wenigstens eben so viele Bewunderer als Tadler. Laut spricht der Nachruhm auch von Giovanni Francesco Barbieri, gewöhnlich der übersichtige (Guercino) genannt, (geb. in Cento 1590, gest. 1666). Er ahmte Ludov. Caracci's starke Manier nach, und hob seine Bilder durch von oben herab fallendes Licht, und dichte Schatten. Aber richtige Zeichnung, und edler Ausdruck fehlten ihm. Die Marter der h. Petronilla in der Peterskirche zu Rom nennen Kenner sein Meisterwerk. Die Landschaften des Giovanni Francesco Grimaldi, il Bolognese genannt, (geb. 1606 gest. 1680) würden Muster für Landschafter seyn, wenn sie weniger grün wären. Carlo Cignani, auch aus Bologna (geb. 1628, gest. 1719), wußte Stärke,

Anmuth und Farbenschmelz weislich zu vereinigen; er schadete seinen Arbeiten bisweilen durch zu genaue Ausführung. Sein Schüler Marc Antonio Franceschini ahmte ihm gut nach, und Ferdinando Galli, genannt Bibiana (geb. 1657, gest. 1643. erhob sich über alle Architecturmaler seiner und folgender Zeiten. Unter den Venezianern des 17ten Jahrhunderts ist Sebastiano Ricci, von Bellumo (geb. 1659, gest. 1734) wegen edler Gedanken, großer Ausführung, leichter Behandlung, und schöner Färbung merkwürdig: nur bisweilen gerieth sein Colorit ins Schwarze. Sein Neffe und Schüler Marco Ricci (geb. 1679. gest. 1729) wird auch noch hier angeführt als ein großer Landschafter und Architecturmaler. Um diese Zeit machten sich auch in Neapel mehrere Maler berühmt: Maria Ruzzi von der Kunst di Fiori genannt, (geb. 1603, gest. 1673) malte vortreffliche Blumenstücke. Bekannter sind die Landschaften des Salvator Rosa, auch Salvatoriello genannt, (geb. 1615, gest. 1675). Es war ein stürmischer Kopf, und von gleicher Art sind seine Gegenden. Felsen drohen mit nahem Sturz, Wasserfälle reißen halb-

ents-

entwurzelte Bäume weg, Klüfte, Einöden, mit wilden Thieren, oder einzelnen Ebentheurern besetzt, sind Gegenstände seines geistreichen, kühnen Pinsels. **Luca Giordano**, mit dem Beynamen **Fa presto**, der von dem immerwährenden Antrieb seines Vaters zur Eile herrühren soll, (geb. zu Neapel 1632, gest. 1705,) ahmte die Arbeiten des Paolo il Veronese nach, und verband dessen kräftige Zusammensetzungen glücklich mit der Färbung des Pietro da Cortona. Er arbeitete mit Fleiß und Geschmack, und mit vieler Kenntnis der Perspectiv. Die Frescomalereyen über der Treppe im Escorial in Spanien sind bleibende Denkmahle seines Ruhms. Nicht weniger berühmt sind die sanftgefärbten und doch raschen Gemälde des **Francesco Solimena** (geb. zu Nocera 1659. gest. 1747.).

Die Nacheiferung erweckte in diesem Jahrhundert auch in Genua mehrere Kunstköpfe. **Giovanni Benedetto Castiglione** (geb. 1616, gest. 1670) verdient darunter als vorzüglich genannt zu werden. Er verfertigte sehr schöne Viehstücke, deren Farben gut gewählt, und kühn aufgetragen

sind.

sind. Von seinem Lehrer van Dyk erborgte er die leichte Hand, und den Schmelz der Färbung. In Hagedorns Betrachtungen stehen sehr wahre Bemerkungen über ihn; sie können ihnen nicht fremd geblieben seyn. Den feurigen Schlachtenmaler Valerio Castelli (geb. 1625, gest. 1659), darf ich auch nicht stillschweigend vorüber gehen. Sie können leicht denken, daß bey solchen Vorgängern und Zeitgenossen, der deutsche Kunstgenius nicht unthätig geblieben sey; ich werde aber blos die Namen der berühmtesten hier aus unsrem B. anführen, und sie zu den Beurtheilungen dieser Männer in Hagedorns Betrachtungen und auf meine Briefe verweisen. Wenigstens finden sie dort richtige und von unsrem B. sehr oft wörtlich benutzte Bemerkungen über **Adam Elzheimer**, von Frankfurt am Mayn (geb. 1574 gest. 1620), den Meister in Mondscheinen, über den Bauerstubenschilderer, **Adrian Ostade** aus Lübek (geb. 1610, gest. 1672), über **Johann Lingelbach** von Frankfurt am Mayn (geb. 1625, gest. 1687) und über seine Jagden und Seehäfen, wie auch über Caspar Netschers Gesellschaftsstücke mit täuschend nachgeahmten Kleiderzeugen. Er war in Prag,

oder Heidelberg 1639. geb., und starb 1680. **Andreas Pozzo** ein Jesuit aus Trient (geb. 1642, gest. 1709) hat sich durch Architecturstücke und Bildnisse unvergeßlich gemacht. Auch nenne ich hier noch **Maria Sibilla Merian**, von Frankfurt am Mayn, (geb. 1647, gest. 1717) als eine geschickte Blumen- und Insektenmalerinn, und **Georg Philipp Rugendas** von Augsburg (geb. 1666, gest. 1742) ist ihnen aus den schönen Schlachten in schwarzer Kunst bekannt, welche in ihrer Stube hängen. Herr Fueßli hat des lezteren Leben schön beschrieben. Die Zahl der holländischen Maler steigt in diesem Jahrhundert, und unter diesen sind große Künstler. **Octavius van Veen**, aus Leiden (geb. 1586, gest. 1634) gehört in diese Classe. Rom und die Bildsäulen der Griechen hatten ihn gebildet; er wurde durch richtige Zeichnung, durch gute Anordnung und schönen Faltenwurf der Wiederhersteller des guten Geschmacks in seinem Vaterlande; sein Triumph des Bacchus und das Abendmahl in der Cathedralkirche zu Antwerpen sind gültigere Beweise seiner Geschicklichkeit, als der Umstand, daß Rubens sein Schüler gewesen sey. **Abraham Bloemart**

von

von Gorcum (geb. 1567, gest. 1647) malte Landschaften, Geschichte und Thiere in gutem Geschmack, nur Bildnisse gelangen ihm nicht. Noch jetzt wird die gute Zusammensetzung, und der richtige große Faltenwurf auf seinen Arbeiten gepriesen. **Cornelius Poelemburg**, aus Utrecht (geb. 1586, gest. 1660) brachte aus seiner Uebungszeit in Rom viele Geschicklichkeit in sein Vaterland zurück; kleine Landschaften mit kleinen Figuren malte er besonders schön, nur scheinen mir seine Gebüsche und Bäume zu dunkel, wenn er den hohen Mittag schildert; aber alsdann ergözt mich diese anmuthige Düsterheit, wenn er die lezten Strahlen der hinwegeilenden Abendsonne dran hingleiten läßt, wie z. B. in dem von ihnen so oft bewunderten Gemälde, worauf Merkur den alten Argus einschläfert, welches in meiner kleinen Sammlung hängt. Große Figuren, und Thiere bildete er minder schön. **Daniel Vertange**, und **Johann von Haensberge** können sie sich als vorzügliche Schüler dieses Meisters merken. **Johann Wynants** aus Harlem, (geb. um 1600) rühmt unser Herr V. als Landschafter, und **Johann Daniel de Heem**, aus Utrecht (geb. 1604 gest. 1674)

1674) als täuschenden Nachahmer von Blumen, Früchten, goldnen und silbernen Gefäßen, Teppichen u. d. gl. Bekannter und allberühmter ist **Paul Rembrand van Ryn**, (geb. 1606, gest. 1674) dem Kenner seinen Haß gegen griechische Kunst, gegen Schönheit, selbst seiner Vergehungen gegen das Schickliche, zu gut halten, und die Natur, den Ausdruck, die köstliche Färbung und Kühnheit seiner Arbeiten bewundern. Oft aber gehört er, wie mich wenigstens dünkt, in die Classe jener glücklichen Spaßmacher, deren gröbste Witzeleien für artig angenommen werden. **Hermann Zachtleevens**, oder **Sachtleven** aus Rotterdam (geb. 1609, gest. 1685). Landschaften sind, bey gleichem Feuer, und bey gleicher Kühnheit, in meinen Augen vortreflichere Kunstwerke, als Rembrands noch so gepriesene Arbeiten. Dieser Mann war ein Freund der Natur, und ihr Liebling; er durchreiste die Rheingegenden, und sammelte dort Schätze, mit denen er bey seinen Erfindungen weisen Wucher trieb. Natürlich breitet sich blaulichter Dunst über die entfernteren Gegenstände, die näheren sind genau ausgeführt, aber ohne Steifheit, und das Laub der Bäume

ist

ist meisterhaft. Gerhard Terburg, aus Zwoll (geb. 1608, gest. 1681), den Meister in Gesellschaftsstücken, und Attlassen dürfen wir nicht unbemerkt übergehen; auch die Landschaftenmaler, Johann Both aus Utrecht (geb. 1610, gest. 1650), dessen Gemälde sein Bruder Andreas mit Figuren belebte, Hermann Schwanevelt, aus Woerden (geb. 1620 gest. um 1690), Peters-bout's Dorffeste, Esaias van de Velde und Heinrich Berschuuring's Schlachten, nicht weniger den Landschaften- und Hirtenstück-, auch Schlachtenmaler Johann Asselyn (geb. 1610, gest. 1660), mit glühendem Colorit, und weichem Auftrag, müssen sie sich merken. Von Gerhard Douw oder Dow aus Leiden (geb. 1613, gest. 1680) hat ihnen Hagedorn, wie von den meisten hier benannten Künstlern, viel Schönes gesagt. Man kann bey richtiger Zeichnung, nicht schöner färben, genauer beleuchten; jede Kleinigkeit besser ausdrücken, ohne trocken zu werden, als er. Auf den kleinen Tafeln dieses Meisters steht oft weit mehr Gutes, als auf wandhohen Gemälden vieler anderer. Dem Peter van Laer, oder Laar, seinem Geburtsort (geb. 1613, gest. 1675) verdankt

dankt die Kunst die Erfindung der Bambocciaden, von seinem Beynamen Bamboccio. Sie haben dieses Wort schon oft gehört, und erfahren doch wohl jetzt erst den wahren Sinn davon. Man nennt so die ganze Gattung von Gemälden, welche die niedre Natur so schildern wie sie ist, ohne Sorge der Verschönerung, selbst mit dem Vorsatz, das allerniedrigste derselben zusammenzuhäufen. Alle Bauerngelage, Räuberbanden, Zigeunerhorden, Marktplätze, Dorffeste, Wachtstuben gehören in diese Classe, und sie dürfen mir es aufs Wort glauben, daß es Leute giebt, welche dergleichen Stücke nicht gegen die edelste historische Vorstellung vertauschen würden. Die Hauptursache davon liegt aber zur Ehre dieser Leute, wohl nicht in dergleichen Vorstellungen, sondern vielmehr in der vortrefflichen Bearbeitung derselben. Selbst dem Kenner locken diese niedrigkomischen Auftritte der holländischen Künstler Bewunderung ab, und wenn sein Vergnügen dabey etwas schwächt, so ist es das stille Bedauern, daß so große Meister ihren Fleiß doch lieber auf würdigere Gegenstände mögten verwendet haben. Gabriel Metzu, aus Leiden (geb. 1615, gest. 1658.) arbeitete in Ter-

burgs Manier, und übertraf ihn noch im markigten Pinselstrich. Bartholomäus Berenbergs von Utrecht (geb. 1620, gest. 1663) Landschaften mit Aussichten um Rom, sind herrlich, und voll Leben. Philipp Wouwermann, von Harlem (geb. 1620 gest. 1668) ist als ein großer Künstler allgemein berühmt; seine Schlachten, Jagdstücke, Reisende, Räuber, Pferdemärkte, kurz, was der Mann schilderte, wird ungemein hochgeschätzt, und theuer bezahlt. Besser hat keiner Pferde gemalt, als er, und vielleicht Hamilton; und die Ställe, worein er sie stellt, sind oft mit erstaunenswürdiger Kunst beleuchtet. Den Schüler dieses Meisters, Johann Griffier aus Amsterdam (geb. 1658, gest. 1720.) haben ausser seinen herrlichen Rheingegenden auch die Grillen berühmt gemacht, vermöge deren er immer auf Schiffen wohnte, um seinen Lieblingsstrom desto besser zu beobachten. Johann Baptist Weenix (geb. 1621, gest. 1660,) war Künstler in aller Art Malerey, und in jeder groß, fein zu graues Colorit abgerechnet. Gerbrant van den Ekhout (geb. 1621, gest. 1674.) ahmte seinem Lehrer Rembrand bis zur Täuschung nach,

nur

nur Hände und Füße waren richtiger bearbeitet, als bey jenem. Jacob van der Does (geb. 1623, gest. 1673.) und Theodor Hellenbreker, (geb. 1624, gest. 1694) können sie sich auch noch, den ersten als Thiermaler, den letztern als Landschaftenmaler merken; nie aber dürfen sie den vortrefflichen Nicolaus Berghem, von Harlem (geb. 1624, gest. 1683), der wegen der reizenden, nie erreichten Viehstücke, voll ländlicher Unschuld und Anmuth, der Theocrit der holländischen Maler heißt, vergessen. Paul Potter (geb. 1625, gest. 1654.) wäre vielleicht allein im Stande, mit ihm um den Vorzug zu streiten. Das große Viehstück in der casselischen Gallerie, insgemein die pissende Kuh genannt, das sie aus meiner kleinen Kupferstichsammlung, von Tischbein geäzt, kennen, ist wohl das beste, was je sein Pinsel in dieser Art geschaffen hat. Ludolph Backhuysens (geb. 1631, gest. 1709) Seestürme sind eben so schön, als schrecklich. Der Schule des obenbenannten Douv machte Franz Mieris, (geb. zu Leiden 1631, gest. 1681) durch äusserst feine und richtige Behandlung vieler Vorstellungen aus dem häuslichen Leben Ehre. In unsern früheren Briefen habe ich diesen Mann genauer

mit ihnen bekannt gemacht. Slingeland Johann Peter (geb. 1640, gest. 1691.) war in Kleinigkeiten noch genauer als G. Douw, und Gottfried Schalken von Dortrecht (geb. 1645, gest. 1706.) ist noch jetzt nicht in der Beleuchtung nächtlicher Scenen, eher in der Zeichnung, übertroffen. Carl dü Jardin (geb. 1635, oder 1648, gest. 1668.) malte trefliche Marktplätze, Quacksalber, auch Thiere und Landschaften, und Adrian van de Velde, (geb. zu Amsterdam 1639, gest. 1672.) Landschaften und Thiere mit fast unerreichbarer Geschicklichkeit. Wilhelm van de Velde der jüngere, (geb. zu Amsterdam 1633, gest. 1707.) äfte die Natur in ruhigen Seestücken nach; Jacob Ruisdael (geb. zu Harlem, 1640, gest. 1681.) belauerte sie an einsamen Quellen, und abwegsamen Büschen; Art van der Neer und sein Sohn Eglon (geb. 1643 zu Amsterdam, gest. 1703.) waren Freunde der Nacht, und zeigten den lieben Mond auf ihren Landschaften, oder versteckten ihn so, daß die Einbildungskraft, nur desto gieriger ihn suchte. Den Blumenmaler Peter van Hulst (geb. zu Dortrecht 1652.) nenne ich vorher, um mit einem meiner Lieblinge dieses Register schließen zu können, mit Adrian van der Werf, (geb. in Kralinger Amt-

bacht

bacht bey Rotterdam 1659, gest. 1727.). Zärter hat kein Maler bis auf unbedeutende Nebenstücke alles ausgearbeitet, als er, und seinen kleinen Geschichten fehlt nichts zur unerreichbaren Vollkommenheit, als lebendigere Farbe des Fleisches, denn dieses ist bisweilen elfenbeinähnlich gelb. Eine gleich große Reihe berühmter Maler habe ich ihnen aus der flämmischen, oder flandrischen Schule aufzuführen. Den Pinsel des Geschicht- und Jagdenmalers Johann Stradanus, (de Straet) aus Brügge (geb. 1536, gest. 1605.), des Perspektivmalers Heinrich Steenwyk (geb. 1550, gest. 1604.), auch selbst des Dionysius Calvart aus Antwerpen, (geb. 1566, gest. 1619.) seiner vortrefflichen Schüler ungeachtet, entstellte noch manches Rauhe; Paul Bril aus Antwerpen (geb. 1556, gest. 1626.) und sein Bruder Matthias, Peter Breugel (aus dem Dorf Breugel bey Breda), und sein Sohn Johann, auch Roland Savary aus Courtray (geb. 1576, gest. 1639.) trugen viel zur Verbesserung des Geschmacks in Landschaften bey; allein bisweilen leitete sie die Begierde, mannigfaltig und unterhaltend zu scheinen, auf Uiberladungen, auch fiel oft ihr Colorit

ins zu Grüne, oder zu Blaue, wie besonders beym letztern. Jetzt aber stand ein Mann auf, den Kenntnisse, Fleiß, und jedes Naturtalent zum Beynamen eines großen Mannes berechtigen. **Peter Paul Rubens** (zu Köln 1577 geb., und gest. 1640.) erreichte eine sehr hohe Stufe in der Malerey, indem er das Beste aus Giulio Romano, Tiziano, und Paolo il Veronese's Werken mit der niederländischen Art zu malen verband. Ausdruck und Colorit sind höchst wahr in seinen Werken, seine Kleidungen sind herrlich gefaltet, aber Zeichnung harmonirt nicht immer mit den Schönheitslinien der griechischen Bildsäulen. Er hat ungemein viel gearbeitet, die Geschichte der Königinn Maria von Medici im Pallast zu Luxemburg, die Gallerie zu Düsseldorf und Wien enthalten Beweise seiner Kunst. In der Folge werde ich eine Lebensbeschreibung von ihm entwerfen, welche sie für diese allzukurze Scizze entschädigen soll. Die Jagdstücke des **Franz Snyders**, oder **Sneiders** (geb. zu Antwerpen 1579, gest. 1657) übertreffen alle andere an Kühnheit; die Bergthäler des **Jodocus Mompre** (geb. um 1580.) führen das Auge angenehmen Fernen zu, in **Peter de Neefs**

Reefs (geb. zu Antwerpen 1580.) Kirchen herrscht angemessene Stille, und das Auge verliert sich in düstern Hallen. David Teniers (geb. 1582, gest. 1649.) brachte es in Bauerngesellschaften, Wachtstuben, Dorffesten, u. dgl. sehr weit; er arbeitet sogar den Bart ums Kinn seiner alten Bauern sorgfältig aus; aber daß er seine Manier erst selbst erfunden habe, wie Hr. B. meint, glaube ich nicht, denn zu gleicher Zeit lebten, und selbst vor ihm übten niederländische Künstler diese Art Malerey. Sein Sohn gleiches Namens (geb. 1610, gest. 1694) übertraf beynahe seinen Vater in Zartheit und guter Wahl. In historischen Gemälden kam Caspar de Crayer von Antwerpen (geb. 1582, gest. 1669.) in Ausdruck, Färbung, und Natur Rubens sehr nah. Düsseldorf ziert eines seiner besten Gemälde. Im nämlichen Fach schwang sich Gerhard Segers, (geb. in Antwerpen 1592, gest. 1654.) eben so über andre empor, als sein Bruder Daniel Segers (geb. 1590, gest. 1660.) in der Blumen- und Insectenmalerey. Unter den Nachahmern des Rubens war vielleicht keiner so glücklich, als Jacob Jordans, aus Antwerpen (geb. 1594, gest.

1678.) Rubens gab seinen Bildern edleren Ausdruck, er wahrhafteren. Auch den emsigen **Lucas van Uden**, (geb. zu Antwerpen 1595, gest. nach 1663.) der die Landschaften zu Rubens Malereyen verfertigte, nennt unser B. mit Recht in der Reihe großer Meister. Mein frühes Beobachten der erwachenden Natur, und der Morgenröthe, können sie jedem Künstler, dem Landschaftmaler besonders empfehlen. Abraham Janssen und sein noch besserer Schüler **Theodor Rombouts** (geb. zu Antwerpen 1597, gest. 1637.) kommen dem großen Rubens in der Farbengebung, nicht aber in erhabnen Gedanken gleich. Richtiger als dieser selbst zeichnete sein Schüler **Anton van Dyk**, der sich durch ganz vortrefliche Bildnisse den Namen des Königs der Bildnismaler errungen hat. Außer dem Schmelz der Farben, und der sprechenden Natur im Gesicht, ist er an köstlich gezeichneten Händen kenntlich. Immer steht eine solche Hand im genauesten Verhältniß mit dem Charakter eines abgebildeten Kopfes. So zeigt die Hand des Johannes, in den Aposteln von diesem Künstler, die Caukerken gestochen hat, das melancholische, etwas hektische dieses Kopfes. Auch Cor-

**nelius**

nelius Schütt aus Antwerpen zeichnet sich als Historienmaler vortheilhaft unter Rubens Schülern aus, so wie Johann Wildens ebendaselbst (geb. 1600, gest. 1644.), den dieser Kenner oft gewürdigt hat, die Landschaften zu seinen Malereyen zu verfertigen. Remigius Lang Jan, oder Langejan, Dyks Schüler aus Brüssel, ist als Historienschilderer dennoch minder berühmt, als Adrian Brouwer (geb. 1608, gest. 1640.) durch Vorstellungen aus dem gemeinsten Pöbel. Hagedorn gab ihm das Lob, daß er unedle Gegenstände sehr edel zu schildern vermogt habe. Noch nennt unser Verfasser Johann van der Meer, den Hirtenstückmaler, Anton Franz van der Meulen, aus Brüssel (geb. 1634, gest. 1690.) den bekannten, und mit Recht verehrten Schlachtenmaler, auch die beeden Landschafter Franz Milet, aus Antwerpen (geb. 1643, gest. 1680.) und seinen Sohn, Johann Milet (geb. 1675, gest. 1732) deren herrlicher Farbenschmelz noch jetzt hochgeachtet wird.

In Frankreich blieb die Kunst auch nicht zurück: Simon Vouet, von Paris (geb. 1582, gest. 1614.) brachte den guten Geschmack in der

Malerey empor, und bildete vortrefliche Schüler, unter welchen le Sueur, und le Brün die vornehmsten gewesen sind. Vouet zeichnete gut, und kannte die Wirkung der Wiederscheine, nicht aber die Vorzüge des Helldunkels. Nicolaus Ponßin aus Andely (geb. 1594, gest. 1663.) war ein gelehrter Maler, voll Kenntniß der Zeichnung, und des Uiblichen, aber ein schwacher Farbengeber, und ein zu ängstlicher Nachahmer der Antiken. Weniger berühmt ist Moses Valentin, aus Colomiers (geb. 1600, gest. 1632) ein Schüler des Vouet, und Nachahmer des Caravagio. Scenen der niedrigen Natur waren Gegenstände seines Fleißes. Von Jacob Blanchard, aus Combrieux, (geb. 1600, gest. 1648.) hat Frankreich vieles in der Farbengebung gewonnen. Aber gröfser als jeder andere ist der Landschaftenmaler Claude Gillee sonst Claude Lorrain genannt (geb. in Lothringen 1600, gest. 1682.). Seine Arbeiten sind die richtigsten, nur immer möglichen Nachahmungen der Natur; er war ihr Vertrauter, und lebte Täge uud Nächte lang auf freiem Felde, um jede Erscheinung am Himmel, jede Regung des Laubs, und Regen und Sturm zu beobachten.

ten. Peter Mignard aus Troyes in Champagne (geb. 1610, gest. 1695.) ist auch ein großer Maler durch fleißige Nacheiferung der Werke des Raphael, Michel Angelo, Annibal Caracci worden; ein leichter, markigter Pinsel, natürliches Fleisch, gute Zusammensetzung werden an seinen Arbeiten gelobt, nur schadet er ihrem Feuer durch zu pünktliche Ausführung. Charles Alphonse du Fresnoy, von Paris (geb. 1611, gest. 1665) kam dem Titian im Colorit nahe, und zeichnete gut in der Art der Caracci's. Sein lateinisches Lehrgedicht über die Malerey (de arte graphica) ist ein schöner Beweis seiner Theorie, und von de Piles ins Französische übersetzt. Vouets oben berührter Schüler Eustache le Sueur (geb. zu Paris 1617, gest. 1655) hat eine hohe Stufe in der Malerkunst erreicht. Er kannte die griechischen Kunstreste nicht aus ihren vorzüglichen Plätzen in Italien, denn dies sah er nie, aber doch leiteten sie und die Natur seine großen Naturgaben: nur im Helldunkel blieb er zurück. Sein Nebenbuhler Charles le Brün (geb. in Paris 1619, gest. 1690.) übertraf ihn in der That, wie fast alle Vorgänger. Rom und die Natur waren seine Lehrmeisterinnen;

nennen

nennen sie irgend einen Vorzug eines großen Malers, sie finden ihn auch bey ihm, seine Farbengebung ausgenommen, in welcher er nicht sehr viel leistete. Die Kupferstiche nach seinen fünf großen Gemälden aus der Geschichte Alexanders des Indienbesiegers haben sie schon bewundert, und in denselben den Werth dieses Künstlers verehrt. Von gleicher Schönheit sind die neun großen und achtzehn kleinen Stücke in der Gallerie zu Versailles aus Ludwigs des Vierzehnten Geschichte. Nur dieses Künstlers Nachbarschaft schadet den historischen Arbeiten des **Noel Coypel**, aus der Normandie (geb. 1628, gest. 1707.), deren moralischer Werth entschieden ist, weil der gute Mann hauptsächlich edle Handlungen der Vorzeit schilderte. **Claude le Fevre** aus Fontainebleau (geb. 1635, gest. 1675.), ist wegen guter Bildnisse, **Jean Baptiste Monnoyer**, aus Lille (geb. 1635, gest. 1699.) wegen herrlicher Blumen und Fruchtstücke, **Jean Forest**, von Paris, (geb. 1636, gest. 1709) wegen schöner Landschaften, und der Sohn des erwähnten Coypel, **Anton** (geb. (gebohren zu Paris 1661, gestorben 1722.) wegen großer Zusammensetzungen, bemerkenswürdig. Letzterer hätte nur mehr über den

Reiz

Reiz nachdenken sollen, so würden seine Werke nicht durch so manches verzerrte Gesicht entstellt werden.

In der spanischen Malergeschichte schimmern folgende Meister aus diesem Zeitraum: **Juan Baptista Mayno**, ein Dominicanermönch, aus Toledo, der erst 1654 im sechzigsten Jahr starb, war des Paul Veronese Nachahmer, sein Kloster erhielt schöne Stücke von seinem kräftigen Pinsel. Bekannter hat sich, durch kräftige Vorstellung schrecklicher Gegenstände, **Joseph de Ribera**, genannt **Spagnoletto** in Caravagio's Manier gemacht. Er war zwischen 1589 und 93 gebohren und starb 1656. **Diego Velasquez de Silva**, von Sevilla, geb. 1594, gest. 1660.) können sie sich als einen richtigen und ausdrucksvollen Zeichner, und sanften Farbengeber, nicht weniger den **Antonio de Pereda**, aus Valladolid, (geb. 1579, gest. 1669), den Schlachten-, Nacht- und Seestück-, endlich auch noch den Geschichtsmaler **Juan de Toledo**, aus Lorca (geb. 1611, gest. 1663.), den **Bartholom. Steph. Murillo**, von Pilas (geb. 1613, gest. 1683) in der Farbengebung und Zeichnung, und beson-

ders als Lebensbeschreiber der spanischen Künstler, den Antonio Palomino Velasco bemerken.

Erst in diesem Jahrhundert erwachte der Kunstgeist in England. Nic. Hilliard, der nach Holbein studirte, sein Schüler Isaac Olivier, dessen Sohn Peter, John Hoskins und Samuel Cooper leisteten in diesem Zeitraum viel in Miniaturköpfen. William Dopsom, oder Dobson, aus London (gest. 1647.) war in Bildnissen der glückliche Nachahmer des van Dyks; eben diese Art Malerey übten John Biley, aus London, (geb. 1646) John Greenfill, aus Salisbury, und John, oder Thomas Murray (gest. um 1724.) mit viel Geschicklichkeit. Sie sollten zweifeln ob ich ihnen auch aus dem rauhen Norwegen und Dänemark einige Maler von Bedeutung werde nennen können, wenn die Uiberzeugung nicht zu nahe läge. Salomon von Haven zu Bergen in Norwegen, war ein ganz guter Maler; aber sein Sohn Lambert (geb. 1630, gest. 1695.) hatte sich in Italien gebildet, und übertraf den Vater sehr: der V. rühmt eines seiner Gemälde, welches den Abschied einer edlen Frau von den Ihrigen auf dem Sterbebette vorstellt.

Ein

Ein zweyter Sohn dieses Salomo von Haven, **Michael**, hat sich durch ein Gemälde auf die Einführung der unumschränkten Regierung in Dänemark und Norwegen 1660. verewigt: mehrere hundert Köpfe voll Ausdruck sind in demselben ausgearbeitet.

Von den Fortschritten der **musaischen** Arbeit im siebenzehnten Jahrhundert spricht unser Hr. B. in 113 §. Ich benutze hier nur soviel davon, daß Pabst Clemens VIII. dieser Kunst durch das Unternehmen, die ganze Kuppel der Peterskirche durch dergleichen Arbeiten zu schmücken, neues Leben gab. **Paul Rosetti**, und **Franz Zucchi** waren die vorzüglichsten Verfertiger davon: das Werk kam 1603 zu Stande. **Giambatista Calandra**, aus Vercelli (geb 1586, gest. 1644.) arbeitete ebendaselbst, und half der Kunst durch Erfindung eines weit dauerhaftern Kütts. Weil man bey seinen Werken fand, daß die starke Politur ihrer Schönheit schade, so hörte man seither auf, sie bey großen Stücken anzuwenden. Es ist unstreitig Gewinn für die Wirkung des Ganzen, wenn die sonst blendende Spiegelglätte wegfällt. Ich meine, sie werden es mir danken, wenn ich hier

ein Paar Wörtgen von dieser Kunst einschalte, welche das hier Gesagte besser erläutern. Von dem Alter derselben sprach ich oben, und in Erklärungen ihres Namens lasse ich mich auch nicht sehr ein, denn es gehört mit zu den bestrittenen Materien der Litteratur. Von Musa und Museum, oder Musium, (ein den Musen heiliger Ort) mag der Name herkommen: ich wende nichts dagegen ein; auch wissen sie schon, daß man ehemals Steine, und erst nachher färbigtes Glas dazu anwendete. Jetzt wird das letzte dazu gebraucht: man verarbeitet dies zu kleinen viereckigten Stiften, von allen nur möglichen Farbenmischungen, nimmt eine Art Rahme, füllt sie mit einem Kütt aus, der erst in einiger Zeit völlig erhärtet, und reihet nun in denselben ein Glasstiftchen nach seiner Farbe, und nach dem vor sich stehenden Gemälde, welches copirt werden soll, an einander, bis alle Stellen desselben übergetragen sind. Weil natürlich jeder dieser gläsernen Stifte einen Würfel auf seiner Oberfläche bemerklich macht, so erzwingt man die genauere Vereinigung durch Politur: allein oft schaden, wenigstens bey großen Gemälden, dabey die Wiederscheine, welche die Politur

erzeugt,

erzeugt, und man sieht fast nichts. Bey kleineren Stücken ist es eher anwendbar, weil diese so gehalten, oder gehängt werden können, daß der Glanz nicht blendet. Eines Vortheils dieser Kunst muß ich noch erwähnen, daß sich die, etwa durch Alter schadhafte, Stücke mittelst einer neuen Politur wieder erneuern. Im §. 114, und 115. zeigt unser Verfasser, wie weit die Stempelschneider- und Steinschneiderkunst im siebenzehnten Jahrhundert vorgerückt sey; sie wissen aber schon, daß ich die bloßen Anzeigen der Namen der Künstler hierinn für weniger brauchbar halte, als bey der Malerey oder den andern Zweigen der schönen Künste, weil da doch immer etwas mehr, als bloße Benennung des Meisters, Statt findet. Bey Münzen und Steinen muß man ein vorzüglicher Kenner und Liebhaber seyn, muß Sammlungen in der Nähe haben, muß überdies schon in den andern Theilen der schönen Künste hinlänglich geübt seyn, wenn man seinem Gedächtniß auch noch die Beobachtungen in diesem Kunstfach, ohne Furcht für Verwirrung, anvertrauen will; alle diese Wenn bestimmen mich dazu, ihnen auch diesmal mit beyden Ihren nicht beschwerlich zu fallen.

Wir gehen zur Formschneiderkunst über: ich mögte sagen, legen sie Trauerkleider an; denn diese Kunst ist um diese Zeit tief gesunken. Nur wie die letzten Strebungen eines verlöschenden Lichts schimmern Christoph Jegher, der nach Rubens und andern, und Andrea Andreacci (nicht Andreassi), welcher nach Art des Hugo da Carpi, in mehreren Stöcken mit Licht und Schatten, aber recht gut arbeitete. Die Kupferstecher in Italien von der großen Sorte sind auch sehr selten. Pietro Testa aus Lucca (geb. 1611, gest. 1648.) hat bey manchem Fehler lobenswürdig gearbeitet, und ich empfehle mit dem Hrn. B., seine Blätter jedem Künstler, der in Zeichnung, in edlen und erhabnen Gedanken, in zierlichem Vortrag, weiter fortschreiten will. Silens Triumph ist sein bestes Stück. Giovanni Batista Galestrucci, aus Florenz, machte sich durch eine Sammlung von halberhobnen Arbeiten und Friesen nach Caravagio unvergeßlich, welche er meisterhaft in Kupfer stach. Auch Deutschland und die Schweiz hatten jetzt keine reiche Erndte an guten Kupferstechern: Michel Natalis, aus Lüttich, Bartholomäus Kilian, aus Augsburg (geb. 1630 gest. 1696.) machten

ihrem

ihrem Vaterland, der letztere durch vortrefliche Köpfe, Ehre, so wie **Johann Ulrich Kraus**, aus Augsburg (gest. 1719 durch einen herrlichen Prospect der St. Peterskirche in Rom. Mehrere erzeugten die Niederlande. **Johann Saenredam** (geb. 1607.) Golzius Schüler, hätte minder zärtlich arbeiten, und besser zeichnen dürfen, so wäre er einer der größten Künstler worden. Seine Manier ist sehr angenehm, und sieht kühn aus. **Nic. de Bruyn** aus Antwerpen, hat das Glück, noch jetzt geschätzt zu werden, obgleich seine Zeichnung falsch, und seine Behandlungsart trocken ist. **Aegidius Sadeler** (geb. 1588, gest. 1629.) verband Festigkeit, Reinheit und dreiste Hand in seinen schönen Blättern, nach römischen und venetianischen Gemälden. Härter sind seine Landschaften, woran der Grabstichel schuld ist. **Robert van Voerst**, aus Arnheim zeigte in herrlichen Bildnissen nach van Dyk, daß er sein glücklicher Nachahmer sey. **Peter de Jode**, der jüngere, aus Antwerpen, hätte lieber wenigere, aber häufiger bessere Stücke liefern sollen. **Lucas Vorstermann, Paul Pontius**, und **Bolswert**, aus Antwerpen arbeiteten mit sehr genauer

Beobachtung des Hellen und Dunkeln, unter Rubens Aufsicht nach seinem und van Dyks Malereyen. Ihr Grabstichel ist nicht weniger rein als kraftvoll. In der nämlichen Art verfertigte auch **Cornelius Bloemart**, aus Utrecht (geb. 1603.) in Rom viele noch jetzt geschätzte Blätter. Die Zahl niederländischer Kupferstecher dieses Zeitraums ist überhaupt ansehnlich, und alle, welche ich ihnen nach Hrn. B. hier nur noch kurz benenne, dürfen sie kühn für brauchbare Meister annehmen, und ihre Arbeiten, wenn ihnen davon angeboten werden, in ihr Portefeuille zum genaueren Studium der Kunst, eintragen. Es freut mich sehr, lieber N, daß sie auf den Gedanken durch meine Briefe gerathen sind, eine kleine Kupferstichsammlung anzulegen: sie werden vielen Nutzen daraus schöpfen, werden ihre Begriffe im Fach der schönen zeichnenden Künste sehr erhellen, und dadurch in Stand gesetzt werden, Beurtheilungen und Beschreibungen leichter zu fassen, und selbst über den Werth eines Künstlers vor dem andern durch Vergleichung ihrer Werke nachzudenken. Bemerken sie sich daher nachfolgende Meister sorgfältig. **Cornelius van Da-**

len,

len, der Sohn, machte sich durch herrliche Köpfe nach Tizian unvergeßlich. Cornelius Caukerken, Peter Clouwet, Cornelius de Bisscher, Cornelius Marinus, Jacob Reefs, Alexander Voet, sind lauter Meister, welche Achtung verdienen. Johann Bisschers Stücke nach Berghem, und mehr noch Gerhard Edelinks Köpfe sind herrlich. Auch leistete letzterer in historischen Stücken viel. Cornelius Vermeuten, Antoin Blooteling, Robert van Oudenaert, verdienen gleichfalls eine Stelle hier. In Frankreich stieg die Kupferstecherkunst im siebenzehnten Jahrhundert merklich. Claude Melan von Abbeville (geb. 1594, gest. 1688.) arbeitete nur mit parallellaufenden Strichen, wußte aber Muskeln und Falten schön und abwechselnd damit vorzustellen, nur fehlt ihm oft gehöriger Nachdruck, und Kraft. Seine Bildnisse sind weniger gut, als einzelne Figuren. Egidius Rousselet (geb. 1614, gest. 1656.) und Jean Morin waren gute Künstler, letzterer punktirte seine Bildnisse, worunter das des Cardinal Bentivoglio nach van Dyk für das beste gehalten wird. François Poilly, (geb. 1622, gest. 1693.) arbeitete mit Fleiß und Nach-

denken, und dadurch gelangen ihm herrliche Blätter. Etienne Picart, genannt der Römer (geb. 1632, gest. 1721.) leistete sehr viel in historischen Stücken. Guillaume Chateau (geb. 1633, gest. 1683.) war im nämlichen Fach groß; berühmter aber Antoine Masson (geb. 1636, gest. 1700.), dessen Abendmahl zu Emaus nach Tizian noch heut zu Tage für eines der ersten Kunstwerke gilt, und als solches sehr theuer bezahlt wird. Wenn richtige Darstellung jeder Kleinigkeit, täuschende Abbildung des Tischtuchs, der Kelche, Speisen, Tapeten, kurz der kleinsten Nebendinge den Hauptwerth eines Kupferstechers bestimmen: so steht dieser sehr hoch oben, aber im Ausdruck der Leidenschaften, und selbst in seinen so sehr gepriesenen Händen kömmt ihm noch mancher nahe; und hierinn weiche ich wenigstens in etwas von Hrn. B. ab, welcher auch an den Gesichtern und Händen dieses Meisters, und an seiner Haltung durchaus nichts mehr zu wünschen oder zu verlangen findet. Charles Simoneau, (geb. 1639, gest. 1728.) hat seinen Ruhm durch ein seltenes Blatt nach le Brün, genannt La Franche Comté conquise pour la seconde

fois,

fois, begründet. Die Siege Alexanders von Gerard Audran, (geb. 1640, gest. 1703.) nach le Brün, und des nämlichen Meisters Kuppel der Kirche Val de Grace nach Mignard sind mit Recht gepriesene Meisterstücke. Gleichen Namen haben sich Alexius Loir (geb. zu Paris 1640, gest. 1713.) Nic. Dorigny (geb. ebendaselbst 1657, gest. 1746.) dieser besonders durch die Verklärung Christi nach Raphael; Caspar du Change, (geb. 1662, gest. 1754.) Pierre Drevet aus Lyon (geb. 1663, gest. 1738.) auch sein 1697. gebohrner und 1739. gestorbener Sohn, der den Vater sogar in vielen Stücken übertraf; nicht weniger Jean Audran (geb. 1667, gest. 1756.) und Simon Thomasin, durch historische Stücke und Bildnisse erworben. Von letzterem sind alle Statuen und Bildhauerarbeiten des Schlosses und der Gärten zu Versailles in einem dicken Folioband gestochen worden. In Dännemark und Schweden so wie in England sind im 17ten Jahrhundert wenigstens keine große Kupferstecher empor gekommen. Besonders ist um diese Zeit die Aetzkunst sehr verbessert, und mit Vortheil angewendet worden; die Kunst hat dabey sehr gewonnen, weil die meisten

großen Maler zugleich auch in Kupfer radirt haben: denn von dergleichen Männern ist der geringste schnellste Gedanke des Aufbewahrens werth, und die Radiernadel ist am fähigsten, einen solchen Gedanken noch glühend, und fast so schnell, als er entstund, fortdauernd zu machen. Hr. B. beginnt mit den deutschen und schweizer Künstlern. **Wenzel Hollar**, oder Hollart, aus Prag, (geb. 1607, gest. 1677.) lieferte viele Landschaften, Thiere, Muscheln, Insecten, aber Menschen und große Zusammensetzungen glückten ihm schlecht: überhaupt ist sein Verdienst meinen Einsichten nach gering; denn durch alle Feinheit seines Grabstichels ersetzt er das Fehlerhafte und Steife der Zeichnung nicht. Sein Fleiß macht mir ihn verehrungswürdiger, als seine Kunst: er arbeitete gegen 2397 Blätter aus. **Johann Wilhelm Baur** aus Strasburg (geb. 1610, gest. 1640.) verewigte seinen Namen durch perspektivische Vorstellungen der Palläste und Straßen in Rom, mehr noch durch sechzehn Trachten verschiedener Nationen, worinn der Charakter jedes Volks genau beobachtet ist. Sehr wahr ätzte **Adrian Ostade** Vorstellungen aus der niedern Menschenklasse,

und

und eben so kräftig, als sein Pinsel dieselbe schilderte. Auch sind Melchior Küssels, aus Augsburg (geb. 1683.) Seehäfen, Gärten, Pallåste und Straßen sehr schön, und voll Werth für junge Künstler. **Heinrich Roos**, aus Otterdorf in der Pfalz. (geb. 1631, gest. 1681.) und sein Sohn **Philipp Roos** (in Italien Rosa da Tivoli genannt) geb. zu Frankfurt am Mayn 1655, gest. zu Rom 1705, ätzten schöne Blätter. **Gerhard Laireſſe**, aus Lüttich (geb. 1640, gest. 1711.) radirte viele Stücke mit dreister Hand, aber oft schadete er denselben durch zu schwache Schatten. Nicht weniger angenehm radirte **Franz Ertinger** aus Wyl in Schwaben, welcher 1702 lebte, und **Joachim Franz Beich** aus Ravenspurg (geb. 1665, gest. 1748.), dessen Manier in Landschaften sie aus meiner kleinen Gemäldesammlung kennen. Auch die Schlachtenstücke des **Georg Philipp Rugendas**, die er selbst radirte, haben sie schon bey mir gesehen: er hat auch darein den Geist verwebt, der seine Gemälde so unschätzbar macht. **Mathias Merian**, aus Basel (geb. 1583, gest. 1651.) ätzte Aussichten von Städten, die er zu einer von ihm veranstalteten Beschreibung

berühmter Städte bestimmte, und welche vorzüglich schön sind. Auch gehören Geschichten, Schlachten, und vielerley andre Gegenstände zu seinem Werk. Auch die holländischen Maler übten diese Kunst meistens, und die meisten mit Geschmack und Kenntniß aus. Rembrands Manier habe ich ihnen oben schon genannt, und beurtheilt: sie ist äußerst zwangfrey, aber oft auch zu zügellos, und nie angenehm für das Auge. Seine Manier hat schon viele Nachahmer gefunden: allein für die meisten ist sie ein Stein des jämmerlichsten Anstoses gewesen; denn wer sie nicht ganz mit Rembrands kühner fester Hand versucht, wird in Wahrheit unausstehlich. Unser Autor preißt sie als die einzige Art, welche sich den Gemälden am meisten nähern; ich gestehe es, daß ich diesen Ausdruck nicht fasse: im Gegentheil scheint es mir, als ob diese so auffallend dichte Schatten, so frelle Lichter, so quer sich durchkreuzende Striche der Rembrandischen Blätter, den Begriff einer Malerey weit mehr entferuten, als selbst eigentliche Kupferstiche. Kraft herrscht in seinen Köpfen, dies ist wahr, und kühn schaut ihr Auge umher, aber Haltung finde ich selten darinn, und das innerwährende

Fackel=

Fackellicht, womit sie beleuchtet sind, ermüdet mein Auge. Von den historischen Blättern dieses Meisters schweige ich ganz; denn bey ihrer eignen, reichen, meistens aber übertrieben-komischen Erfindung, bey vielem Ausdruck, entstellen sie häufige Fehler der Zeichnung, und Vergehungen gegen sittliche Schönheit und Tugend. Der Bildnis- und Geschichtenmaler Peter Southman aus Harlem hat, so wie Theodor van Tulden, (geb. zu Herzogenbusch 1607.), nach Rubens, seines Lehrers Anleitung, herrliche Stücke geazt. Die Geschichte des Ulysses in 58 Blättern ist vom lezteren sehr gut, nach Primaticcio, gezeichnet und ausgeführt. Besonders bemerkbar ist auch dies dabey, daß er darinn Figuren angebracht hat, die durchaus nichts von den schwerleibigten, geschmacklosen Umrissen gebohrner Niederländer haben: sie scheinen nach Antiken gezeichnet zu seyn. Dennoch übertraf ihn sein Schüler Jonas Suyderhof, der mehr auf malerische und anziehende Vorstellungen Fleis wendete, als auf zarte Behandlung. Den großen Landschaftenzeichner, Anton Waterloo, aus Utrecht (geb. 1618.), darf ich nicht stillschweigend übergehen. Seine Bäume sind äus-

erst

ferst wahr gezeichnet, und das Durchschimmern der Luft ist täuschend nachgeahmt. Johann Both und Peter van Laar haben Landschaften, und der leztere auch Thierstücke gut geäzt. Johann Georg van Bliet, hat in Rembrands Geschmack diesen oft selbst übertroffen: wenigstens gelten einige seiner Köpfe für große Meisterwerke. Die Landschaften des Hermann Schwanefelt (geb. 1620. gest. 1690.) sind in der That voll Natur und leicht geäzt, ohne Ausschweifung. Auch die Thierstücke und Landschaften des großen Berghems haben viel Anziehendes, und sind getreue Schilderungen schöner Natur. Carl du Jardin, Johann Bisscher, und Adrian van dem Velde leisteten nicht weniger in leichtradirten Blättern, als in ihren Malereien. Des ersteren alter Hirte, welcher mit seinem Hund die Heerde treibt, und des lezteren zehn Blätter mit Kühen sind gepriesene Stücke. Unter den flandrischen Malern äzten Franz Snyders vortrefliche Thierstücke, van Dyck Köpfe, Johann Fyt Thiere, Abraham Genoels entwarf Landschaften, und Antoine François Baudovin radirte den gröstten Theil der Gemälde des van der Meulen vorzüglich schön.

Fast

Fast alle Maler dieses Zeitraums unter den Italienern beschäftigten sich auch mit der Aezkunst, Gasparo Dughet, Carlo Maratti, Guido Reni, Lanfranco, Guercino Marco Ricci, Salvator Rosa, Luca Giordano, Castiglione; Pietro Testa allein, (geb. zu Lucca 1611, gest. 1648.) war eigentlicher Kupferätzer, und hob sich sehr in diesem Kunstfach; aber oft sündigt er gegen Anordnung, Zusammenhang, gute Austheilung des Lichts, und schadet der Wirkung durch matte Flächen, in welchen Fehler die meisten italienischen Kupferätzer gerathen. Ich werde ihnen auch die Meister in dieser Kunst, welche sich in Frankreich hervorgethan haben, mit Auslassung manches unnützen zu allgemeinen Lobes, nur aneinander reihen: beurtheilen lernen sie dieselben doch erst durch Beschauung ihrer Arbeiten. Michel Dorigny (geb. 1618, gest. 1665.) Israel Silvestre hat Prospecte von Schlössern u. s. w. sauber geätzt, Jacques Rousseau aus Paris (geb. 1630, gest. zu London 1695) Landschaften, Claudina Stella, (geb. 1635, gest. 1697.), nach Jacob Stella, und Nic. Pouffin, Nic. Perelle, Landschaften, wobey der Verf. anführt,

„daß

daß seine Bäume insonderheit schön seyen, ob man gleich gestehen müsse, daß er kein treuer Nachahmer der Natur sey; dies scheint mir widersprechend; denn hat der Mann die Natur nicht treu nachgeahmt, so hat er auch keine schöne Bäume in Kupfer geätzt. Doch diese kleine Bemerkung soll unser Register nicht unterbrechen. In kleinen Figuren zeichneten sich Sebastian le Clerc (geb. zu Metz 1637, gest. 1714.) und Callot aus, auch Louis Cheron (geb. 1660, gest. 1723), und Antoine Coypel, dessen bestes Blatt Christus mit der Dornenkrone ist.

Gehämmerte Kupferstiche wurden um diese Zeit von Daniel Kellerthaler in Deutschland, von Franz Aspruk, einem Niederländer, der aber in Augsburg lebte, und von Janus Lutma in den Niederlanden verfertigt: noch mißlang aber der Versuch des Peter Lastmann, aus Harlem, Gemälde mit Kupferplatten abzudrucken. Einer ganz neuen wichtigen Erfindung der sogenannten schwarzen Kunst, zu Augsburg des Sammetstichs, in Italien Mezzo Tinto, (halbe Farbe) französisch gravure en maniere noire, darf

sich

sich dieses Jahrhundert rühmen. Ich gebe ihnen einen Begriff von dem Mechanischen dieses Kunstzweigs, vielleicht macht er ihnen um so mehr Freude, je umständlicher er ist. Eine blank polirte Kupferplatte wird mit einem scharfen Instrument so lang überhackt, bis jede Spur der vorigen Glätte verschwindet, und die Platte, wenn sie mit Schwärze bestrichen, und abgedruckt wird, einen völlig schwarzen Abdruck giebt. Aus dieser Folge können sie den Schluß ziehen, daß die Streiche mit dem kleinen Hackinstrument unendlich oft wiederholt werden müssen, bevor ein solcher Abdruck gemacht werden könne; und daß die Wunden, die kleinen Erhöhungen, welche gedachtes Instrument auf der Platte zurückläßt, äußerst fein, und sammetartig zu befühlen seyen; dies wird sie der Anblick irgend eines Blatts in schwarzer Kunst lehren. Würden rauhe und minder häufige Risse in die Platte gemacht, so könnte schwerlich die weitere Behandlungsart eines solchen Stücks angewendet werden. Denn nun wird die Zeichnung leicht auf dem verwundeten Kupfer angedeutet, und alsdann mit einem Schabeisen das Licht dadurch hervorgebracht, daß man mit demselben

selben die kleinen Ritze wieder weg zu glätten, und die vorige Politur wieder herzustellen sucht. Wenn sie auch hier einen solchen Kupferabdruck vergleichen wollen, lieber Freund, so werden sie zugleich einsehen, daß also der Schatten der Figuren zuerst schon da stand, alsdann das höchste Licht durch gänzliche Vertilgung, Mitteltinten und Halbfarben aber durch mehr oder mindere Verlöschung der Unebenen, und durch völlige oder nur halbe Herstellung der Politur erzeugt werden. Dadurch entsteht die genaueste und glücklichste Vermischung des Schattens und Lichts, und die Wirkung ist außerordentlich. Zu Bildnissen ist diese Kunst sehr geschickt, weniger aber zu großen historischen Zusammensetzungen, und an Weichheit und Glätte übertrift sie jede andre Art in Kupfer zu arbeiten. Der Hessencasselische Obristlieutenant L. von Siegen (van Sichem) war ihr Erfinder, und das Bildniß der Landgräfinn von Hessen, Amalia Elisabeth der erste Versuch, welchen er 1643, darinn machte. Von ihm erlernte die Kunst Prinz **Rupert von der Pfalz**, und brachte sie unter König Carl dem Zweyten nach England. Allein noch war sie rauh und unangenehm; erst nach und nach

erreich-

erreichte sie die Höhe, auf welcher sie jetzt steht. In Deutschland haben sich noch in diesem Jahrhundert einige darinn hervorgethan: Hr. B. nennt Joh. Friedrich Leonhard aus Nürnberg, Georg Andreas Wolfgang, aus Chemnitz, Phil. Ernst Thomann, der wie der vorige in Augsburg einige Blätter ausarbeitete, Christoph Weigel, dessen Bildnisse schon gut aussehen, auch Elias Christoph Heiß aus Memmingen. Unter den Niederländern verfertigten auch einige Künstler Stücke in schwarzer Kunst, Wallerant Vaillant, welchem Prinz Rupert selbst das Geheimniß mitgetheilt hatte, Anton Blooteling, Johann Verkolie und sein größerer Sohn Nic Verkolie. Wie ich schon oben berührte, mit Prinz Rupert gieng diese Kunst nach England über, wo weit größere Vollkommenheit, und höherer Lohn ihrer warteten. Aber ihre höchste Stufe erreichte sie dort erst im achtzehenten Jahrhundert. Man nennt seither diese Art Kupferstiche, die engländische Manier. Aus dem siebenzehnten Jahrhundert nennt unser B. Isaak Becket, einen holländischen Maler, Simons, Joh. Smith und George White, welcher beyden lezteren mit vielem Lob von ihm

gedacht wird. Smiths Stücke in schwarzer Kunst übersteigen die Zahl von 500, und sind von dem großen Kunsthändler und Künstler Boydell gesammelt herausgegeben worden. Italien zeugte gar keinen Künstler in dieser Art, und Frankreich nur einen Namens Isaac Sarrabat, ums Jahr 1680. Ehe wir dieses Zeitraums Ende erreichen, und ausruhen, muß ich noch einige Nachrichten von der Baukunst und den Baumeistern, hinzusetzen. In Italien starb 1607. schon einer der grösten, Dominico Fontana: andere berühmte Meister sind Carlo Maderno (geb. 1556, gest. 1629.), Onorio Lunghi, (geb. zu Rom 1563, gest. 1619.) dessen Treppen sehr geschätzt wurden, Franc. Borromini (geb. zu Bissone 1599, gest. 1667.), Giambatista Gisleni (geb. in Rom 1600, gest. 1672.), Carlo Rainaldi (geb. zu Rom 1611, gest. 1691.), Giov. Ant. du Rossi (geb. zu Rom 1616, gest. 1695.), Carlo Fontana (von Brucciato geb. 1634, gest. 1714) und besonders der Bildhauer Bernini, der sich durch die prächtige Colonnade vor der Peterskirche, und die prächtige Treppe des vaticanischen Pallasts unvergeßlich gemacht hat. Frankreichs gute Meister dieses Zeitraums

raums sind, nach der Wiederherstellung des guten Geschmacks in dieser Kunst durch Philibert de L'Orme, und Jean Bülan, Jacques le Mercier, der Erbauer der Treppe des Schlosses zu Fontainebleau, und des großen Pavillons im Louvre zu Paris, Franz Mansart (geb. zu Paris 1598, gest. 1666.) und Jule-Hardouin Mansart (gest. 1708.), nach deren Namen eine gewisse Art von Dächern benennt wird, Louis le Vau, aus Paris (gest. 1670.) und sein Schüler François D'Orbay, die eigentlichen Baumeister des Louvres, auch Peter le Muet. Französischen Meistern dieses Zeitraums ist auch die Einrichtung von kleinern Zimmern neben großen, von Retiraden, von geheimen Treppen, und andern Bequemlichkeiten in großen Häusern zuzuschreiben. In Deutschland zeichneten sich Nicolaus Goldmann (geb. zu Breßlau 1623, und gest. zu Leiden 1665.) und Leonhard Christoph Sturm (geb. in Altorf 1669, gest. 1719.) in der Baukunst aus: lezterer machte sich durch ein gelehrtes Werk über seine Kunst und durch Erfindung einer neuen Säulenordnung, die deutsche genannt, hauptsächlich merkwürdig. Auch von Andreas

von Schlüters Kenntnissen in der Baukunst ist das von ihm ausgebaute Königsschloß in Berlin ein daurender Beweis. England war noch weit im guten Geschmack in der Baukunst zurück, erst Inigo Jones (gest. 1652.) verbesserte denselben, durch Einführung römischer und griechischer Bauart. Christoph Wren (geb. 1632, gest. 1723.) half noch mehr zum Emporkommen der Kunst, und verewigte sich durch den Bau der heil. Paulkirche in London. Sie werden in diesem langen Brief sehr vielen Stoff zum Nachdenken finden, wenn sie sich die Mühe nehmen wollen, ihn noch einmal zu übersehen: sie werden sich darüber wundern, wie mancher Kunstzweig in diesem Jahrhundert da keimte, wuchs, und herrliche Früchte trug, wo vorher Luft und Boden seinem Fortkommen hinderlich zu seyn schienen; in andern Gegenden werden sie Reife und Schönheit der Kunsterzeugnisse nicht mehr in dem Grad finden, wie im vorigen Zeitraum; in Holland wird sie Rubens, van Dyk, Rembrand, van der Werf, und so viele herrliche Meister in Erstaunen setzen, aber in Italien werden sie Raphael, Tizian, Corregio vergeblich suchen. Dies wird ihnen Gelegenheit geben über diesen Wechsel nachzudenken. Fünf-

# Fünfter Brief.

Ich beginne den lezten Brief über Hrn B. Kunstgeschichte; er wird sie mit dem Fortgang oder der Abnahme der zeichnenden schönen Künste im gerühmten achtzehenten Jahrhundert bekannt machen; sie werden auch in diesem Zeitraum Ursache haben, sich besonders, ich sage nicht blos über den Stillstand, sondern sogar über den Verfall mancher schönen Kunst in Italien, über die Vervollkommnung mancher andern in England und Deutschland; auch über ganz neue Entdeckungen zu wundern. An Bildhauern erscheint Italien arm, wenigstens an guten: Hr. B. nennt folgende: Antonio Corradini, Giuseppe Sammartino, Pietro Bracci, Giuseppe Canaro, Fr. Giuseppe Nagolconi, und besonders den Antikenergänzer, Bartolo Cavaceppi, auch noch Filippo della Valle. Von allen gilt es, daß sie mehr Nachahmer, als Orginale waren. Größere Bildhauer zeugte Frankreich: Edme Bouchardon (geb. 1689, gest. 1762.) der Verfertiger der reitenden Bildsäule Lud-

wigs des Fünfzehnten *), Jean Baptiste Pigalle, von welchem das Grab des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Strasburg ausgearbeitet worden, Guiard, Bouchardons Schüler, die Brüder Lambert, Sigisbert, Niclas Sebastian, Sigisbert Michel, Adam, Jean Baptiste le Moine, den die reitenden Statuen Ludwigs des Fünfzehenten in Bourdeaux, und Rennes verewigen, die Gebrüder Niclas, und Guillaume Coustoux, und des lezteren ältester Sohn Guillaume, Jacques François Joseph Saly, von dem die marmorne Bildsäule Ludwigs des Fünfzehnten zu Valenciennes, und die eherne Königs Friedrichs des Fünften, ausgearbeitet worden, Etienne Falconet, der Peters des Ersten Statue zu Pferd in Petersburg aus Erz gegossen, Houdon, Poucel, und Joh. Peter Tassaert, von dessen Geschicklichkeit die herrliche Statue des Generals Friedrich Wilhelm von Seydliz auf dem Wilhelmsplatz in Berlin zeuget; alle diese Namen sind bemerkungswürdig; jeder dieser Künstler hat wenigstens in einem Stück seiner Kunst großen Ruhm erworben; mehrere sind, vielleicht mit übertriebenem Lob, den Phidias und Poly=

*) in den Tuillerien.

Polygleten der Vorzeit hart an die Seite gesetzt worden. Unter den deutschen Bildhauern verdient Joh. Aug. Nahl eine Stelle hier, der unweit Bern in der Kirche zu Hindelbank das Grabmahl des Schultheisen von Erlach und seiner Frau, und in Cassel die Bildsäule des Landgrafen verfertigt hat. Hr. B. beschreibt das erstgedachte Grabmahl der Frau des Schultheisen von Erlach; ich will ihnen diese Beschreibung mittheilen. Von fern glaubt man ein gewöhnliches Grabmahl mit einem geringen Stein bedeckt zu erblicken; man trit näher, und sieht mit Erstaunen, daß der Stein, welcher das Grab deckt, entzwey geborsten ist; die Begrabene ist zur Auferstehung erwacht, hat ihr wieder aufgelebtes Wochenkind auf dem linken Arm, und drückt mit der Rechten den Stein empor, um mit froher Miene hervorzugehen. Von dem Standbild des Landgrafen in Cassel sagt unser B.: Nahl arbeite jetzt daran; allein seit der Herausgabe seines Buchs ist das Stück Arbeit vollendet, und auf dem Friedrichsplatz vor dem Museum noch zu des Landgrafen Lebzeiten aufgestellt worden. Noch gedenkt er des Franz Xaver Messerschmid von Wiesensteig in Schwaben, wel-

cher in Wien gute Arbeiten ausgeführt hat; aber des nicht minder merkwürdigen Desers in Leipzig, von welchem mehrere Statuen des Königs August von Polen in Sachsen in Marmor ausgearbeitet worden sind, und der auch als Maler einen vorzüglichen Rang behauptet, erwähnt er mit keiner Silbe. Auch bin ich es meiner Achtung für diese Kunst schuldig, ihnen noch einen guten Bildhauer in dem Sachsen-Weimarischen Hofbildhauer **Klauber** zu nennen, von welchem ich recht gute Stücke, und sehr kenntliche Brüstbilder deutscher Gelehrten gesehen habe. **Sergel** ist ein Schwede, und übt seine Kunst in Rom, und **Johann Wiedewelt** in Kopenhagen. Der Hr. V. schließt seine Nachrichten von berühmten Bildhauern des achtzehnten Jahrhunderts mit einigen Bemerkungen über den Werth neuerer Arbeiter in Vergleichung mit den Griechen. Er ist überzeugt, daß sich diese manches neueren Werks nicht schämen würden. Uebertreffen könnten sie die Alten, meint er, wenn nicht die Bekleidung neuerer Figuren dem Ausdruck des Schönen so hinderlich wäre, oder weit wahrer gesprochen, wenn die neuern Künstler sich bemühten, ihre griechische Kunst, auf eine der Religion und

Philo-

Philosophie, den Sitten und Gewohnheiten jetziger Völker gemäße Art auszuüben, und wenn sie überdies mehr selbst erfänden, und weniger nachahmten. Tassaert ist einer der ersten, vielleicht der erste, der die Statue des Helden Seydliz in preußischer Uniform, und nicht im römischen Kriegsrock, aufzustellen wagte, und Beyfall erhielt. Der Ordnung nach trift nun die Malerkunst die Reihe, vor unsrem Richterstuhl zu erscheinen. In einzelnen europäischen Staaten haben sie große Meister geübt, aber im Ganzen ist sie nicht höher gestiegen. Italien hat gar keine Eingebohrne von Wichtigkeit hervorgebracht. Pietro Bianchi, (geb. 1694, gest. 1739.) Benedetto Lutti (geb. 1666, gest. 1724.) Antonio Balestra (geb. 1666, gest. 1740.) und sein Schüler Pietro Graf von Rotari (geb. 1707, gest. zu Petersburg 1763.), Giuseppe Nogari (geb. 1700, gest. 1762.). Pietro Longhi (geb. 1602.), Rosalba Carriera die Pastelmalerinn, (geb. 1672, gest. 1757.) Sebastiano Conca (geb. 1680.), Antonio Pellegrini (geb. 1674, gest. 1741.), Paolo Pannini (geb. 1691, und Pompeo Gir. Battoni, (geb. gest. 1788.) haben sich zwar in der

Malerey vor andern empor geschwungen, allein eine Vergleichung mit den großen Meistern des sechzehenten Jahrhunderts vermag keiner auszuhalten: und seit Battoni todt ist, schweigt die Kunstgeschichte fast ganz von Italienischen Meistern. Deutsche und Franzosen arbeiten jetzt für die Grossen in Italien, und rächen sich und ihr Vaterland vielleicht an den Kunsttyranneyen, welche in vorigen Zeiten diese Ausländer allenthalben verübten. Dennoch ist auch in Deutschland die Zahl großer Meister eben nicht ansehnlich, aber ihr Ruhm ist anerkannt. Gottfried Kneller aus Lübek (geb. 1648, gest. 1723. zu London), erwarb sich hohe Ehre und großes Vermögen durch Portraitmalerey; als er starb, blieben sehr viele Köpfe unvollendet, auf welche er schon die Hälfte des Preises voraus bezahlt hatte annehmen müssen. Johann Kupezky aus Pesing geb. 1667, gest. 1740.) ist gleich gros als dieser in Bildnissen; er lebte in Nürnberg. Balthasar Denner, aus Hamburg (geb. 1685, (gest. 1749.) hob sich durch alte Manns- und Frauenköpfe, welche er vielleicht mit zu pünktlichem Fleis ausarbeitete. Jedes Haar am Bart, jede Runzel, jede Ader ist

an seinen Köpfen sichtbar. Johann Salomo Wahl aus Chemniz in Meissen (geb. 1689, gest. zu Kopenhagen) übte diese Kunst mit viel Geschick. Marcus Tuscher, aus Nürnberg (geb. 1700, gest. zu Kopenhagen 1751.) malte recht gute historische Stücke. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, aus Weimar, (geb. 1712, gest. 1774) erlangte in Landschaften, Geschichten und Gesellschaftsstücken großen Ruhm: ihm glückte jede Art der Malerey. Joh. Friedrich Grooth, aus Stuttgard, (geb. 1707.) malt in Petersburg vortrefliche Thier- und Jagdstücke. Christian Bernhard Rode, (geb. in Berlin 1725.) ist ein guter Historienmaler, fest in der Zeichnung, und voll kühner Gedanken. Aber weit über diese alle reicht Anthon Raphael Mengs, geb. 1728 zu Außig in Böhmen ). Er bildete sich in Rom, malte dort, und in Spanien, wohin ihn Carl der Dritte gerufen hatte, vortrefliche Deckenstücke, und erwarb sich dadurch den Namen des deutschen Raphaels, den er genau studirte, und den er vielleicht im schönen Colorit übertraf. In Dresden verewigt ihn die Himmelfahrt Christi, in Rom die Decke des Handschriftenzimmers im Clementini-

schen Museum, in Spanien die Geburt Jesu, und auch als Gelehrten machen ihn seine gedruckten Werke unvergeßlich: sie sollen in der Folge auf die nehmliche Art, wie ich seine Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey, in vorherigen Briefen mitgetheilet habe, auch mit seinen übrigen Büchern bekannt werden. An seinem Schwager Anton Maron hinterließ er einen guten Schüler. Joh. Christoph Frisch, aus Berlin (geb. 1730) hat in Rom sich vervollkommt, und macht Geschichten. Jacob Philipp und Joh. Gottlieb Hackert, (geb. 1737 und 1744.) sind herrliche Landschaftenmaler in Italien: Seestürme glücken ihnen sehr, wie überhaupt jede Aussicht auf das Meer. Anna Dorothea Terbusch, gebohrne Liszewska (geb. 1721, und wie mich dünkt vor einigen Jahren zu Berlin gestorben) hat Historien und Bildnisse, so wie Heinrich Wilhelm Tischbein, aus Closter Heyna in Hessen (geb. 1751, gest. 1789.) zu Cassel, und Angelika Kaufmann, deren meisterliche Geschichten aus dem Heldenalter, aus der mittleren Geschichte, und Fabelzeit in London und nun in Italien sehr geschätzt werden. Auch

füge

füge ich diesem Verzeichnis mit einem gewissen Stolz noch den Director an der Maleracademie in Wien, Hr. Füger bey, dessen Landsmann ich zu seyn die Ehre habe. Er malt Bildnisse, Geschichte in Oehl und Miniaturfarben ganz meisterhaft, hat sich in Italien gebildet, und für den König von Neapel die Decke zu einer deutschen Bibliothek mit allgemeinem Beyfall verfertigt. Auch ist der Schweizer Anton Graf, nach dessen Gemälden Bause die meisten deutschen Gelehrten in Kupfer gestochen hat, ein guter Maler. In den Niederlanden ist die Reihe sehr vorzüglicher Maler nicht gros. Unser V. nennt Augustin Terwesten, der aber schon 1711. starb, und also noch ins vorige Jahrhundert gehört; Peter de Cokcie, Johann van Huysum (geb. 1682, gest. 1749.) aus Amsterdam, vielleicht der gröste Blumen- und Früchtenmaler, den die Welt gesehen hat; Nicol. Piemont, eben daselbst (geb. 1619, gest. 1709.), Johann Erasmus Quellinus, aus Antwerpen, (gest. 1715.) und Erasmus Quellinus, dessen Sohn, der in Paul Veronese's Geschmack malte. Die Malerfamilie van Loo, die eigentlich aus

Ecluse

Ecluse in Flandern stammte, erzeugte nacheinander acht große Meister, welche theils in Frankreich, theils in Berlin ihre Kunst übten. Frankreich hatte mehrere Maler, die aber den Ruhm derer, welche im vorigen Jahrhundert lebten, nicht erreicht haben. Pierre Jacques Cazes, aus Paris (geb. 1676, gest. 1754.), dessen Zeichnung und Zusammensetzung besser, als der Ausdruck seiner Figuren waren. Antoine Pesne (geb. zu Paris 1683, gest. 1757.) malte seit 1711. in Berlin Portraite und Geschichten. Antoine Watteau, aus Valenciennes (geb. 1684, gest. 1721.), Jean Baptiste Pater (ebendaselbst geb. 1675, gest. 1736.) und Nic. Lancret (geb. 1690, gest. 1745.) wendeten vielen Fleis auf Vorstellungen kleiner Lustparthien, die aber oft ins Gesuchtwizige verfallen. Hr. B. sagt: diese drey seyen das, was Anakreon unter den Dichtern sey, unter den Malern. Mir scheint Anakreon nie so gespannt tändelnd, als alle drey; dieser Ehrenname paßt daher nicht recht. Uiberhaupt kam die Kunst in Frankreich durch sie sehr in Gefahr, bis auf elende Harlekinsfeste herabzusinken; zum Glück harmonirten ihre Werke nicht genug mit dem minder hüpfen-

pfenden Charakter der Deutschen, daß sie sehr stark nachgeahmt wurden: wir hätten sonst eben so zahlose Lancrets und Watteau gesehen, als man Anakreone und Gleime hörte, da es Mode wurde diesen nachzududeln. Fr. le Moine malte zu Paris und Versailles Geschichten, die in gutem Ruf stehen. Er war 1688. geb. und starb 1757. Charles Parrocel, aus Paris (geb. 1688, gest. 1752.) leistete viel in Schlachtstücken. Noel Nic. Coypel (geb. zu Paris 1692, gest. 1735.) arbeitete schöne Geschichtmalereyen aus, leicht und voll Anmuth. Jean Louis Tocqué, (gest. 1772.) erwarb als Bildnißmaler großen Ruhm, und Fr. Boucher (gest. 1770.) sogar den Beynamen des Malers der Anmuth. Unter den neuesten hat sich besonders noch Greuze durch häußliche Scenen sehr vortheilhaft ausgezeichnet: die meisten sind rührend und vortreflich ausgeführt. Von spanischen Meistern nennt Hr. B. Antonio Palomino Velasco; er ist merkwürdiger als Lebensbeschreiber spanischer Maler, als durch seine Kunstwerke. In England stieg die Malerey sehr: vorher übten meistens Ausländer diese Kunst daselbst; Bildnisse, und Pferde galten mehr als al-

les,

les; in Kirchen waren keine Altargemälde, also auch kein Bestreben, in der geistlichen Geschichts-malerey Fortschritte zu machen; in den Bildersälen der Reichen riß die Mode ein, ausländische Stücke zu sammeln, daher war keine Aufmunterung; erst mit dem Regierungsantritt Georgs des Dritten erhielt diese Kunst neues Leben: Gesellschaften zum Emporkommen der Künste wurden errichtet, Nacheiferung durch Lohn und Ehre erregt; seitdem blüht die Geschichtsmalerey, die Zahl guter Künstler wächst, und wird noch immer ansehnlicher werden, wenn die Nation fortfährt, so thätigen Antheil an diesem Wachsthum zu nehmen. Ein neuer Beweis dieser noch nicht erloschnen Liebe für Gemälde ist der herrliche Saal, worinn zum Denkmahl Schakespears die besten Stelen aus desselben herrlichen Stücken in Gemälden aufgestellt sind, wobey die größten Meister um den Vorzug gestritten haben, wer des göttlichen Dichters höchsten Schwung am besten erreicht habe. Die gerühmtesten Meister sind nach Hrn. B. Jacob Thornhill (geb. 1676, gest. 1732.) Alan Ramsay, William Hogarth, (geb. zu London 1697, gest. 1764.) der mehr als Erfin-

der

der und Schilderer des Charakters, als durch Geschicklichkeit in Zeichnung, und Farbengebung bemerkenswerth ist. Es war ein ganz eigner Mann, der die Ereignisse des Lebens, die Folgen von Tugenden und Lastern, und ihre Wirkungen auf Menschengesichter so genau beobachtete, daß er ganze Folgen von Geschichten daraus entwerfen konnte. In allen herrscht die höchste Wahrheit. Seine Ideen von der Schönheitslinie, und der Linie des Reizes werde ich in künftigen Briefen aus seinem Werk, das davon handelt, für sie zergliedern. Das fernere Register der engländischen Maler enthält die Landschaftenmaler: Franz Barlow, John Gainsborough, George Robertson, George und John Smith, W. Warlow, Robert Carver, u. Thomas Jones, ferner die Geschichtenmaler J. J. Collet, J. Wills, J. Highmore, B. West, und Copley, und die Bildnißmaler T. Frye, Josua Reynolds, und G. Romney, auch William Greewod, George Stubbs, S. Gilpin, den größten Pferdemaler. Swart arbeitet sehr schön in Miniatur. West ist vor allen andern in der Geschichte groß, eines seiner allgelobten Stücke ist der Tod des General Wolfs, über dessen Werth

ich schon mehr als einmal mit ihnen gesprochen habe. Der V. nennt nun die Meister, welche sich in Dänemark besonders ausgezeichnet haben. Sie heißen: Heinrich Krogk (geb. 1671, gest. 1738.), der in der Geschichtenmalerey viel geleistet hat; Christoph Voltmar, (geb. zu Kopenhagen 1718.) dessen Miniaturbildnisse sehr im Werth blieben, so wie die auf Tapetenart gewobenen Bildnisse seines Bruders Christian Ulrich; Johanna Fosie (geb. in Kopenhagen 1726.), welche durch Fleiß und Naturgaben in der Wasserfarbenmalerey sehr weit gekommen; und Erichsen, der 1757. nach Petersburg von Kopenhagen gegangen ist, und dort seinen Ruhm besonders durch das Bild der Kaiserinn Catharina II. in der Gardeuniform zu Pferd, so wie sein großes Vermögen gegründet hat. David Krafft, Oluf Pilo, Sylvius, Carl Gustav Pilo, Lundberg, Pasch, Lawrener, sind gute Meister aus Schweden gewesen. Unter den Polen haben sich Simon Czechowicza, und Daniel Chodowieki, aus Danzig (geb. 1726.), der letztere besonders auch durch herrlich geäzte Blätter, berühmt gemacht, und Ungarn darf auf den großen Adam Friederich

Deser,

Oeser, (geb. zu Presburg 1717.) stolz seyn, welcher jetzt als Director der Kunstakademie in Leipzig vortrefliche historische Stücke verfertigt. Die musaische Arbeit erreichte in diesem Jahrhundert einen hohen Grad ihrer Vollkommenheit: man verbesserte den Kütt, und gab ihm härtere Dauer, man hörte auf große, für die Höhe bestimmte Stücke zu poliren, weil sie dadurch zu glatt werden, und Wiederscheine bekommen. Das lustigste bey der Arbeit, deren Handgriffe ich ihnen im vorigen Brief beschrieb, ist, daß Leute sie ausüben können, welche auch so wenig von Zeichnung und Farbenmischung, und Malerey verstehen, als etwa ihr kleiner Ludwig: solchen Handwerkern wird die Zeichnung auf dem Grund ihrer Platte entworfen, und sie setzen nur ganz mechanisch, nach dem vor ihnen stehenden, wahrscheinlich in Quadrate getheilten Original, ihre Glasstifte Farbe an Farbe in den Kütt; und dadurch entsteht, freylich äußerst langsam, das Meisterwerk. Ein vorzüglicher Verbesserer dieser Kunst ist **Peter Paul von Christophoris**, welcher zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts eine musaische Schule anlegte, und große Schüler zog, von

denen der V. den Brughio, Conti, Coccei, Fattori, und Octaviano besonders nennt. J. J. 1730 erfand Alexis Matthioli das zur Arbeit noch fehlende hochrothe musaische Glas. Auch machte Gori von Hugfort Versuche in der florentiner Arbeit mit Fraueneis (Lavoro di Scagliuola). Von der Stempelschneider- und Steinschneiderkunst spreche ich auch diesmal wenig. Wer gern mit beyden vertraut zu werden strebt, dem wird das wenige, was Hr. B. davon anführt, zu wenig seyn, und wer, wie die allermeisten, welchen das Buch in die Hand kömmt, diese Künste nicht in seinen Plan faßt, für den ist auch dies zu viel, und zu wenig unterhaltend. Er überschlägt lieber beyde Artikel, als daß er sich der Gefahr aussetzt, sich zu verwirren. Dies nur bemerke ich, daß man in diesem Jahrhundert den Künstlern durch Sammlungen von Abdrücken geschnittener Steine in Schwefel oder Gips sehr zu Hülfe gekommen sey, weil besonders aus den griechischen außerordentlich vieles in Rücksicht auf Zeichnung, Kleidung, Fabel und Götterlehre erlernt werden kann. Lippert hat mehrere Tausende davon, und am billige Preiße bekannt gemacht. Ich will hier

statt

statt der Namensverzeichnisse berühmter Stempel- und Steinschneider, noch einiges über die jetzige Malerey nach Anleitung eines früheren H. unsers B. einschalten. Er hat darinn Recht, daß die neuere Malerey vor der, der Griechen und Römer, nach den uns übrig gebliebenen Stücken zu urtheilen, große Vorzüge habe: allein ihr deswegen Vorzüge vor der griechischen überhaupt, und auch im schönsten Alter der Appelles und Zeuxis einzuräumen, das getraue ich mir nicht. Denn aus jenem glücklichen Alter hat uns die grausame Zeit nichts übrig gelassen; wir können daher nicht vergleichen, also nicht urtheilen, und laufen Gefahr, ein unbilliges Urtheil zu fällen, wenn wir die übrigen herculanischen Malereyen höher als in die Classe sehr mittelmäßiger, rechnen, und auch nur mit gleich mittelmäßigen Arbeiten unsrer Zeit in Vergleichung setzen. Farbengebung verdanken sich unsere Maler selbst, aber ob die herrliche Zeichnung, welche sie den alten Statuen, die gewiß noch meist unerreicht sind, und die Zusammensezzung, welche sie den halberhobenen Arbeiten und Steinen abgeborgt haben, nicht noch größeren Dankes werth seyen, mögen sie dereinst entscheiden,

wenn sie näher noch mit den Künsten vertraut wor-
den sind. Die Malerey der Griechen muß ohn-
leugbar einen sehr hohen Grad von Vollkommen-
heit erstiegen haben, sonst hätten die durch ihre
köstlichen Bildhauerarbeiten verwöhnten Griechen
gewiß kein so lautes Geräusch davon erregen, und
mit so großer Begeisterung davon reden können.
Mengs und Webb haben dies recht gut gezeigt,
und wenn sie sich die Mühe nehmen wollen, unsre
ersten Briefe aufs neue zu durchblättern, so wer-
den sie mir es kaum verargen, wenn ich bis zu
gewisser Entscheidung des Streits dafür halte,
daß unsre Maler bey allem Schmuck der Farben
den Griechen des goldenen Alters der Kunst im
Wesentlichen noch nicht beygekommen seyen, viel-
weniger sie übertroffen haben. Unser B. schließt
diesen Paragraph von der Malerey mit einigen,
aber zu allgemeinen, Nachrichten von Oertern,
wo die besten Gemälde aufbewahrt werden. Kir-
chen, Klöster, Palläste verwahren in Italien,
Frankreich, Spanien, und in den vertheilten Nie-
derlanden herrliche Arbeiten; in den vereinigten
Niederlanden, in England, Deutschland, und in
den übrigen nordischen Staaten findet man sie we-

niger

niger in Kirchen, häufiger in Schlössern, Gallerien, und Sammlungen von Fürsten und reichen Privatpersonen. Er nennt in Deutschland die Gemäldegallerien in Wien, Dresden, und Düsseldorf, als die vornehmsten: er hätte ohne Gefahr auch die in Mannheim, Cassel, Salzdahlen, und München diesen dreyen noch an die Seite setzen dürfen: denn auch in diesen sind Meisterstücke der Kunst zahlreich.

Mit dem höhern Wachsthum der Kupferstecherkunst stand der Verfall der Formschneiderkunst fast in gleichem Verhältniß: so daß Kennern schon Zweifel aufstiegen, ob sie, in der Vollkommenheit der Meister aus dem sechzehnten Jahrhundert, nicht unter die verlohrnen Künste gehöre. Desto unerwarteter war der neue Glanz, welchen ihr **Johann Georg Unger** (geb. zu Gos bey Pirna 1715.) seit 1752. gab. Nach **Johann Wilhelm Meils** (geb. in Altenburg 1733.) Zeichnungen machte er vortrefliche Blätter bekannt, z. B. **fünf geschnittene Figuren, nach J. W. Meil**, welche er 1779. herausgab: diese Holzschnitte würden sie kaum von Kupferstichen unterscheiden. Sein Sohn **Johann Friedrich Gott-**

lob ahmt ihm in gleicher Geschicklichkeit nach. Grösser ist die Zahl der Kupferstecher dieses Zeitraums. Samuel Blesendorf (gest. 1706.), Anton Balthasar König, (geb. 1693, gest. 1773.) Martin Bernigeroth, mit seinen Söhnen, Johann Martin, und Johann Benedict, aus Leipzig, glaubt der V. mit Recht noch nennen zu müssen. Er wählt ferner aus der großen Anzahl deutscher Kupferstecher den Johann Elias Riedinger (geb. zu Ulm 1695, gest. 1767.), dessen Thierstücke wahre Meisterwerke sind, den Joseph Wagner, (geb. 1706.) der seit 1739. in Venedig herrliche Geschichten in Kupfer ausarbeitete, Georg Friedrich Schmidt, (geb. zu Berlin, 1712, gest. 1775.) den die Maler- und Bildhauerakademie in Paris, ohngeachtet er ein Fremdling und überdies reformirt war, auf königl. Befehl zu ihrem Mitglied, seiner Verdienste wegen aufnahm, und der in der Folge nach Berlin vom König gezogen wurde, den Johann Georg Wille aus Großen-Linden bey Gießen, welcher sich in Paris über jeden andern emporgeschwungen, und unglaublich reine und dennoch kräftige Stücke geliefert hat. Selbst in jeder Nebensache ist er vortref-

treflich. **Philipp Andreas Kilian** (geb. 1714, gest. 1759.), der berühmteste aus dieser Künstlerfamilie in Augsburg hat nicht minder gute Blätter ausgearbeitet, so wie **Johann Martin Preisler** (geb. 1715.) der Sohn des Historienmalers J. Dav. Preisler, aus Nürnberg, der jetzt noch in Kopenhagen lebt, und Ehre und Vermögen erwirbt. Seine Köpfe sind voll Natur. **Joh. Friedrich Bause** (geb. in Halle 1736.) lebt in Leipzig, und verdient nach meinem Gefühl den Namen eines sehr großen Meisters. Ich rechne seine Portraite nicht unter seine beiten Arbeiten; denn seit der Herausgabe dieser büschingischen Kunstgeschichte hat er sich in jeder Art der Kupferstecherkunst größer gezeigt. Fast möchte ich dem B. den Vorwurf machen, als ob er hier einige gleichgroße Meister übergangen habe: wenigstens will ich ihre Namen noch hinzufügen. **J. G. Müller** in Stuttgart, hat sich in Paris nach Wille gebildet, und diesen wenigstens in Köpfen erreicht. Ich zweifle, ob je ein Bildniß dem von ihm verfertigten seines großen Lehrers gleichkommen wird, so voll Wahrheit hat er es ausgeführt, und auch keine Kleinigkeit darein unausgedruckt

gelassen. Karl Guttenberg, wo ich nicht irre, aus Nürnberg gebürtig, übt in Paris seine Kunst, und führt den Grabstichel so schön, als die Radiernadel: erinnern sie sich seines Todes des General Wolf, und sie werden keinen weitern Beweis verlangen. Schmuzer in Wien, und Verhelst in Mannheim sind ebenfalls sehr gute Kupferstecher. Unter den Schweizern haben sich Jacob Frey (geb. in Lucern 1681, gest. 1752.), Johann Michael Liotario, aus Genf (geb. 1702, gest. 17...) und Christian von Mechel, aus Basel (geb. 1737.) durch schöne Zeichnung und ausdrucksvollen Stich hervorgethan. Letzterer arbeitete in Paris nach Wille, und übt nun in seiner Heimath seine Geschicklichkeit aus: L'amour naçant ist ein gar gutes Blatt von seiner Hand. In Holland haben sich Peter van Gunst und Jac. Houbraken, zu Amsterdam, (gest. 1780.) auch Reinier und H. Vinkeles, durch herrliche Bildnisse, auch andre Vorstellungen jedem Ausländer an die Seite gestellt. Houbraken ist im Sanften und Freyen besonders groß. Die französischen Kupferstecher haben ausserordentlich vieles geleistet: sie bearbeiten Historien und Bildnisse

sehr

sehr gut, und als Kupferstiche sind meistens ihre Arbeiten vortreflich, wenn auch der Kenner häufig Ursache hat, über das Tändelnde ihrer Erfindungen unwillig zu seyn. Der Kürze wegen kann ich mehr nicht als das bloße Namensverzeichniß dieser ziemlich starken Anzahl für sie ausziehen, und ich habe zur Beurtheilung derselben genug gethan, wenn ich sage, daß auch nicht ein mittelmäßiger darunter ist. Hr. B. nennt folgende: Bernard Picart, aus Paris (geb. 1673, gest. 1733 zu Amsterdam), François Cherau, von Blois (geb. 1687, gest. 1729.), Henri Simon Thomaßin, aus Paris (gest. 1741.), Laurence Cars, geb. 1690.), Claude Drevet, Bernard L'Epicier, (gest. 1755.) Jean Philippe le Bas (gest. 1760, zu Paris), Jacques Nic. Tardieu, (geb. um 1704.) Jean Daulle, aus Abbeville (geb. 1704, gest. 1763.) Jean Jacques Flipart, aus Paris, (geb. 1718.) Jean Beauvarlet, Etienne Ficquet, J. Savart, Jean Jacques Balechou (geb. zu Arles 1715.), Nic. Delaunay, Beavit, Chevillet, Longueil, Martini, P. Savart, P. E. Moitte, Boyez. In Spanien sind J. Ballaster, M. S. Carmona,

mona, und F. Selma gute Kupferstecher; die Italiener bleiben auch in dieser Kunst gegen die Deutschen und Franzosen zurück; aber einige verdienen dennoch viel Lob. Giov. Marco Pitteri, aus Venedig, (geb. 1703, gest. 1767.) arbeitet sehr gut, und voll Ausdruck, ob er gleich nur mit gerade herablaufenden Linien, ohne Kreuzstriche seine Blätter verfertigt: wie schön sind nicht seine Apostelköpfe, und Christus am Kreuz! Giov. Catini, zu Venedig, strebt ihm in gleicher Manier nach. Francesco Bartolozzi, auch aus Venedig, liefert seit 1765. in London meisterhafte Stiche. Poronese, Porporati, A. J. Barbaza und Giovanni Volpato, von Bassano (geb. 1740.) sind noch zu bemerken. Größere Meister hat England in diesem Jahrhundert erzeugt. Mit Robert Strange dürfen sich nur sehr wenige messen; sein Grabstichel vereint jede Vollkommenheit, und man übersieht Fehler der Zeichnung, welche ohnehin oft mehr dem Maler beyzumessen sind. John Hall, Newton, J. K. Sherwin, J. B. Michel, Jac. Peak, Woollett, und Will. Ellis sind sehr bedeutende Künstler. Im kräftigen, vollen Stich reicht keine

Kunst=

Kunstschule an die englische; ihre Geschichten sind keck, und ihre Landschaften voll Natur, und die Blätter der Bäume in eigner, aber sehr wahrer Manier bearbeitet. Seit sie die hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht haben, werden von den englischen Kupferstechern nur selten einzelne Blätter, als zur Verzierung der Bücher, verfertigt; aber auch diese sind ausnehmend schön, selbst bey Handausgaben und Taschenformaten.

Die Bildnisse des D. H. de Lode in Dännemark sind bey weitem nicht so schön, als die des Preisler; aber die historischen Blätter des Reno Haas daselbst haben große Vorzüge, und gleichen an Stärke den besten französischen. Schweden hat die Kupferstecher Peter Floding, Jacob Gillberg, und Charing. Unter den Russen hat sich G. Scorodoowov sehr ausgezeichnet. Der V. durchgeht nun die Reihe der Meister, welche die Aezkunst geübt haben. Ihre Zahl ist sehr groß; ich billige es daher, daß er nur einige auswählt. Marcus Tuscher gehört so wie folgende, Deutschland zu: G. F. Schmidt hat in Rembrands Manier außerordentlich vieles geleistet; Jairus Tochter nach demselben wird sehr geschätzt.

Die

Die Maler Dieterich, und Rode, auch die Landschafter Hakert haben meisterhafte Stücke geäzt. In Berlin erhalten die Brüder Joh. Heinrich und Joh. Wilhelm Meil, so wie David Berger, durch Fleiß und Geschicklichkeit, ihren erworbenen Ruhm. Herr von Hagedorn hat nie Anspruch darauf gemacht in der Zahl großer Kupferätzer genannt zu werden; denn viel mehr als Versuche sind seine Arbeiten nicht: der V. hätte ihn daher wohl übergehen können, wenn er ihn nicht vielmehr aus dankbarer Rücksicht auf sein schönes Buch, das sie schon zum Theil kennen, hier nennt. In so fern sey ihm auch dieser Platz eingeräumt, und so betrachte ich seine flüchtigen Versuche oft mit größerer Freude, als manches glänzende Meisterwerk. Crüger hat schon gute Stücke in Berlin geäzt. Unter den Schweizern ist Adrian Zingg aus St. Gallen (geb. 1734.) und Sal. Gesner, aus Zürch, auch Joh. Rudolph Schellenberg, aus Winterthur (geb. 1740) merkwürdig. Gesners Landschaften im Geschmack des Watterloo, sind so schön, als seine Idyllen. Lips wird in kurzer Zeit der Vollkommenheit nahe seyn: er übt sich gegenwärtig in Rom. Friedr. Oeser hat

auch

auch einige malerische Bläter radirt: alle aber hat vielleicht der oben schon berührte Daniel Chodowieki übertroffen; in dem kleinsten Kopf weis er die Seele auszudrücken, und der Beobachter wird nie müde, neue Schönheiten aus seinen Arbeiten aufzusuchen. Ihm ahmen mehrere nach, aber keiner wird ihn vielleicht besser erreichen, als der fleißige Küffner in Nürnberg, und Mettenleiter, in München. In Italien haben sich Domenico Cunego, aus Verona (geb. 1727.) nebst seinen Söhnen und Bartolozzi im Kupferätzen ausgezeichnet, so wie in Frankreich Watteau, J. B. Oudry, aus Paris (geb. 1686, gest. 1755.) Bernard Picart, le Bas, Franc. Bivares, und Fr. Basan; die radirten Blätter des Graf von Caylus, würden den Blick des Kenners weniger verdienen, wenn des Meisters Ruhm durch seine Werke über die Kunstgeschichte nicht besser gegründet wäre. Thomas Worlidge (geb. zu Peterborough 1700, gest. 1766.) hat in England Rembrands Manier auf den höchsten Gipfel gebracht; und auch Arthur Pont (gest. 1758.) und Woolet, Earlom, und Canot haben recht schöne Stücke radirt.

Die-

Gehämmerte Kupferstiche haben in diesem Jahrhundert gewonnen. Otto Christian Sahler hat zu Augsburg Blätter, in Röthel und schwarzer Kreide, sehr täuschend auf diese Art verfertigt. Noch höher ist in Frankreich Jean Charles Demarteau, darinn gestiegen, und mich dünkt, seine zween Nebenbuhler, Niclas Magny, und Louis Bonnet haben ihn nicht erreicht; aber auch dieser Ruhm verschwindet in Vergleichung mit den Arbeiten der Engländer, Jonathan Spilsbury, und William Wynne Ryland, des Bartolozzi, und Robert Menageot. Diese Kunst wird nach und nach sehr allgemein, und auch immer häufiger in Deutschland, besonders bey Köpfen angewendet: vorzüglich sind Bergers Stücke schon recht brav. Die schwarze Kunst hat auch in diesem Jahrhundert noch merkliche Fortschritte gemacht. Vielleicht steht sie bereits auf ihrer höchsten Stufe. Bernhard Vogel, aus Nürnberg (geb. 1683, gest. 1737.) ferner die Familie Haid, welche fünf Künstler in dieser Art erzeugt hat, und Valentin Daniel Preisler, aus Nürnberg (gest. 1765.) haben sich in Deutschland darinn hervorgethan. Auch hat Bause schon gezeigt,

zeigt, daß er auch dieser Kunst Meister sey. In England sind aber unstreitig die größten Meister in schwarzer Kunst gebildet worden. Außer den Niederländern Peter van Bleek (gest. 1760.) und John Faber (gest. 1755.), welche sich in London niedergelassen hatten, arbeiteten darinn Theodor Fry (gest. 1762.), James Mac. Ardell, ein Irrländer (gest. 1765). Die neuesten sind: Josiah Boydell, Brookshaw, Thom. Burke, Canot, Clowes, Dawe, Dean, Dikinson, Dixon, Dunkarton, Earlom, Finlayson, Ed. Fischer, Steph. Fischer, Green, Houston, Humphrey, Jehner, Elisabeth Jadkins, Kingsbury, de Lattre, Lanrie, Paul, Pether oder Peter, Smith, Pet. van Smith, Read, John Stubbs, der ältere und jüngere, John und Thomas Watson, und John Wright. John Boydell hat ihre Werke in Sammlungen bekannt gemacht, welche zugleich der schönste Beweis von der Aufmunterung der Kunst in England sind.

Noch darf ich eine neue Erfindung nicht unberührt lassen, die, Gemälde mit Kupferplatten abzudrucken. Jac. Christ. le Blond übte sie weit besser, als Peter Lastmann, im vorigen

Jahrhundert. Er druckte nur mit drey Platten, und half sich zur vierten Farbe mit einem schwarzen, oder grünen, oder weißen Papier, auf welches er seine Stücke abdruckte. In Frankreich übten sie seine Schüler A. Robert, Jacques Gautier, nachher Gautier Dagoty genannt. Er brauchte vier Platten, bisweilen gar fünf, dadurch wurde die Kunst sehr verbessert. Jetzt wird sie häufig, und sehr gut angewendet, aber ganz vollkommene Stücke sind immer noch Seltenheiten. Kupferplatten mit anderer Farbe als Schwarz abzudrucken, erfand der Franzose Palmeus 1751; seitdem ist es allgemeiner. Ein anderer Franzose L. Marin, Kupferstecher zu London, ersann, der Uippigkeit, nicht der Kunst, zum süßen Opfer, Miniaturkupferstiche, welche er bis zum Uibertriebenen klein, in Farben abgedruckt, verkaufte: sie sind fein punktirt, und auf goldenem Grund. Eine gleichfalls neue Manier, Vorstellungen auf Kupfer zu bringen, ist die gravure en Lavis, des le Prince. Sie ahmt getuschte Zeichnungen bis zur Täuschung nach. Es massen sich mehrere der Ehre dieser Erfindung an: in England Paul Sandby, in

Deutsch-

Deutschland der Architect Dauthe zu Dresden, Gottlob, und Bause. Der letztere hat eine kleine Sammlung darinn bekannt gemacht. Riepenhausen in Göttingen, Tischbein in Cassel, und andere mehr üben jetzt diese Kunst, ohne daß einer geradezu vom andern gelernt hätte. In England, wo man die Arbeit aqua tinta nennt, haben sich Green, Jukes, Barry, Macduff, und Cooper darinn ausgezeichnet. Der Abt Saintnon, und ein anderer Franzose, de la Fosse, erfanden wieder andere Arten von Kupferarbeiten, welche aber noch nicht genau bekannt sind. Fast jeder, der sie übt, braucht andere Mittel dazu.

Die Baukunst hat eben nicht in diesem Zeitraum gewonnen: der Geschmack wird wenigstens bald sinken: Entfernung von der alten griechischen Einfalt, und Uiberladung mit Zierrathen drohen aufs neue seinen Fall.

Die gelehrten Bemühungen des Gioffredo zu Neapel, und Antonio Visentini zu Venedig, haben wenigstens noch immer nur wenig zur Aufrechthaltung desselben genuzt. In Italien sind Lodovico Vanvitelli (gest. 1773.), Ric. Ansimoni, und Gasp.

Melchiorri gepriesene und beliebte Namen. Der Pariser Jean de Bott hat in Dreßden und Berlin viel gebaut. Joh. Friedr. Eosander, Freyherr von Göthe, aus Schweden (gest. zu Dresden 1729), Hans Georg Wenzel von Knobelsdorf (geb. 1697, gest. 1753.) waren Aufseher des Bauwesens in Berlin, Charlottenburg, und Potsdam, Joh. Bernhard Fischer, und Esaias Emanuel, Baron von Erlachen in Wien. England hat nur drey große Baumeister dieses Zeitalters, Camphell, Gibbs, und Kent; wenigstens nennt unser Herr V. nur diese drey, und ich gestehe ihnen gerne, daß ich hierinn zu unerfahren bin, um ihm zu widersprechen. In Dänemark hat Lorenz Thura aus Kopenhagen (geb. 1706, gest. 1760.) durch schöne Gebäude viel Ruhm erworben.

Dies alles habe ich aus Herrn. V. Buch mit gutem Bedacht für sie ausgezogen, um ihnen auf einmal eine Uibersicht des Steigens und Fallens der Künste in die Hand zu geben; denn dazu ist dieser Entwurf völlig hinreichend. Die Art zu erzählen, welche dieser in der That sehr geschäf-

tige Verfasser gewählt hat, hat mir nur hie und da der Sache minder angemessen, öfter aber haben mir seine Urtheile zu allgemein geschienen. Fast jeder Maler wird so gelobt, wird in so vielen Fächern seiner Kunst so gerühmt, daß die meisten vollkommen seyn müßten, wenn sie dieses Lob verdienten: und doch ist nur einer, vielleicht auf immer, nur Raphael der Vollkommenheit nahe gekommen. Ich könnte meine Behauptung durch Beyspiele erhärten, wenn ich zu tadeln gesonnen wäre; ich verehre die Absicht des Verfassers, und verdanke seinem Werk sehr vieles, und mag mich nicht gerne, selbst bey ihnen, dem Vorwurf blosstellen: der Schüler tadle den Lehrer. Für sie, lieber N, will ich das Werk selbst, so wie meinen Auszug, noch nützlicher dadurch zu machen suchen, daß ich in ganzen kurzen chronologischen Tabellen den Inhalt des Ganzen entwerfe; erst alsdann wird das Mißliche der Lehrart nach Zeitperioden gehoben werden, und sie sind dadurch in Stand gesetzt, mit Einem Blick Rechenschaft von ihren historischen Kunstkenntnissen zu geben; und wenn sie auch nur manchmal ein kleines ganz stilles Exa-

nen über diese blanken Geschichtstafeln bey sich anstellen, und, wenn sie aufs neue gut bestehen, mit einem freundlichen Lächeln an ihren critischen Freund zurückdenken, so kann auch dieser mit der eben nicht geringen Zeitausgabe zufrieden seyn, welche er auf ihre Verfertigung gewendet hat, ohne sich den Vorwurf unnützer Verschwendung machen zu müssen. Leben sie wohl.

Sechs-

# Sechster Brief.

Ich will ihnen, lieber Freund, zum Voraus den Mann, in dessen Gesellschaft ich heute zu ihnen komme, und sein Buch sehr empfehlen. Es ist Herr von Hagedorn, der unsere Künste nicht blos schätzte und kannte, sondern auch übte; sein Buch heißt:

Betrachtungen über die Malerey. Leipzig, bey Wendler. 2 Th. 8. 1762.

Er richtet seine Bemerkungen an einen Freund, und theilt sie ihm in zwey Hauptabtheilungen, welche wieder in Bücher und Abschnitte, oder Betrachtungen mit Aufschriften getrennt sind, mit. Sie sollen jede der Reihe nach kennen lernen. Das erste Buch beschäftigen Grundsätze zur Bildung des Geschmacks des nachahmenden Künstlers. Die erste Betrachtung handelt von der Bestimmung des Geschmacks, und des Schönen. Ich werde mich dabey so kurz als möglich fassen. Geschmack ist die Fähigkeit, das Schöne überall zu

empfinden, und von dem, was es mehr oder weniger ist, zu unterscheiden. Das Schöne ist Uibereinstimmung aller Theile im Ganzen. Einheit, Mannigfaltigkeit und Unterordnung sind dabey erfoderlich. Von einer Sache, die wahr und gründlich vorgestellt ist, sagt man in der Kunstsprache: sie sey richtig geschildert; die Sache sey zierlich vorgestellt, heißt in diesem Verstande, sie sey fein, zart und lebhaft abgebilget. So sind Albrecht Dürers Proportionen des menschlichen Körpers richtig, aber schön sind sie nicht: dies werden sie erst, wenn der ausübende Künstler Zierlichkeit der Umrisse, und Feinheit der Züge, Muskeln, und Stellung hinzusetzt. Im Schönen liegt daher der Begriff des Guten, Richtigen und Zierlichen. Auf Uibereinstimmung der Theile kommt bey der Schönheit und ihrer Beurtheilung in den Künsten alles an, und sie stützt sich auf Einheit, Mannigfaltigkeit und Unterordnung. Die Bewegungen der Seele müssen zugleich mit dem Körper übereinstimmen; sie erzeugen Würde und Anmuth: der schönste Körper bliebe todt, ohne sie.

Zweyte Betrachtung, vom Reiz, oder der Grazie insbesondere.

Sitt=

Sittliche Verhältnisse, bey richtigem Verhältniß der Glieder, angenehme und anständige Bewegung, vortheilhafte Farbenmischung, und erhabner, schöner Ausdruck der Seele bilden zusammen die höchste Grazie. Die edle Einfalt leitet zu ihr: alles Uiberflüssige steht ihr im Wege, sie verwirft es, und weis uns, bey der Wahl des Wenigen dennoch anzuziehen. Zwang ist ihr verhaßtester Feind, sie meidet ihn, wie die Natur ihn haßt, weil sie eine Freundinn und Nachahmerinn der Natur ist. Eine scheinbare Leichtigkeit gehört daher mit zu ihrem Wesen. „Sie gefällt, sagt de Piles, und gewinnt das Herz, ehe der Verstand etwas davon erfährt:“ Ce qui plait, et ce qui gagne le cœur, sans passer par l'esprit. Sie werden die Grazie nicht richtiger beschreiben können, als hier. Alle Geschöpfe haben sie, nur muß der Künstler sich die Mühe nicht verdrießen lassen, die gefälligste Seite derselben aufzusuchen. Ich übergehe mit Bedacht die Beyspiele von Schönen der Vorwelt, welche Hr. v. H. hier aufzählt. Nur drey schöne Zeilen verschweige ich ihnen nicht: „diese Grazie schenkt sich den Töchtern, die oft des Geschenks unbewußt

sind, und weichet von Müttern, die übertriebenen Moden und der Schminke fröhnen." Grazie breitet sich auf alle Theile aus: Aeste, und Kleiderfalten machen Anspruch auf sie: erst durch sie werden sie zum Ganzen stimmen. Es giebt Stuffen der Grazie: nur vermag es die Sprache nicht, alle ihre Abstuffungen zu benennen. Der lateinische Redner und Sprachlehrer Quintilian nennt die Grazie der höheren Stuffe Gratia, der ältere Plinius, venustas, und Apelles, Venus. Bey ihr stimmt der Ausdruck innerer Bewegungen einer göttlich großen Seele, mit der Schönheit äußerer Bildung überein, und damit hat der Künstler die obenbenannte scheinbare Leichtigkeit verknüpft. Das Alter der Kindheit, oder mehr noch der Jugend ist am häufigsten mit der Grazie vergesellschaftet: denn bey Menschen, die im schönen Jünglingsalter leben, sind noch alle Glieder geschmeidig, jede Bewegung verräth Freyheit von Sorgen, und Munterkeit: daher kann der Künstler bey diesen hauptsächlich die scheinbare Leichtigkeit beobachten, ohne welche Grazie nicht besteht. Mit der dritten Betrachtung schreitet Hr. v. H. zur vorzüglichen Wahl der schönen Natur,

tur, in Gegenständen der Malerey und Dichtkunst fort. Nur wenn die bildenden Künste das Schöne in der Natur nachahmen, können sie uns fesseln: sie herrschen alsdann über unsre Einbildungskraft. Unser V. vergleicht Malerey mit der Dichtkunst, und glaubt, für beyde Künste passen fast einerley Regeln. Es wäre außer meinem Zweck, mich darüber einzulassen. So viel ist richtig, daß der Maler und Zeichner sehr weit zurück bleiben wird, der nicht im Stande ist, die besten alten und neuen Dichter zu lesen, oder der auch die nicht lesen mag, die ihrer Sprache wegen für ihn faßlich sind. Virgil, Ovid, Homer, schreiben, als ob sie absichtlich den Künstlern vorarbeiten wollten, und Thomson, Milton, Kleist, Wieland, Geßner werden jedem Maler für die Mühe reichlich lohnen, welche er auf ihre Durchlesung verwendet hat. Ich wünschte allen jungen Künstlern eben so viel Geschmack an guten Dichtern beybringen zu können, eben so viel Liebe für dieselben, als sie, guter N, schon für sie haben. Diesen, also, nicht ihnen habe ich dies hergesetzt.

Weiter:

Weiter: die Kunst bleibt im Ganzen immer weit hinter der Natur: aber diese hat ihre Schönheiten zerstreut; um in der Nachahmung wenigstens zu täuschen, muß der Künstler um so mehr bemüht seyn, blos die schöne Natur zu schildern, seine Arbeit muß um und an beysammen lauter Schönheiten enthalten, welche er in der Natur zerstreut fand. Sehr nöthig ist für manchen die Warnung der vierten Betrachtung, mit der Uiberschrift: Verbindung des Geschmacks mit Regeln. Natürliche große Gaben erzeugten die ersten großen Meisterwerke der Kunst, und jeder Wissenschaft; von ihnen wurden alsdann Regeln abgeleitet. Je gründlicher dies geschah, desto mehr wurde in der Folge durch sie die Ausbildung der natürlichen Fähigkeit, oder des angebohrnen guten Geschmacks erleichtert. Nicht alle Schönheiten der Kunst lassen sich auf Regeln zurück bringen: aber ihr Nutzen ist dennoch augenscheinlich, und nur zu spät sieht es mancher zu rasche Jüngling ein, daß er mit leichterer Mühe, oder überhaupt weiter gekommen wäre, wenn er auch sie zu Rath gezogen hätte. Bey bloßen Regeln stehen bleiben ist eben so schädlich: dadurch wer-

den Pedanten erzeugt. Beobachtung der Natur, und Studium nach großen Künstlern sind erprobte Mittel gegen diese Pedanterie. Der Kunstrichter, besonders in der Malerey, heißt die Uiberschrift der fünften Betrachtung. Der wahre Kenner, der nur allein Richter in den Künsten seyn sollte, fühlt die Schönheiten selbst. Er ist kein Sclave eines Systems. Er weis, daß er Menschen beurtheilt, und läßt sich durch Ausforschung von Fehlern nicht in seinem Vergnügen stören. Es ist geringe Geschicklichkeit, überall zu tadeln. Gegen grobe Fehler spricht er streng und gesetzt, und giebt Gründe an, und Mittel, sie für die Zukunft zu vermeiden. Ist das Gemälde schön, so lobt er es, es sey aus welcher Schule es wolle, und so im entgegengesetzten Fall. Franzmann, Engländer, Italiener, Deutsche, kurz jede Nation macht Ansprüche auf sein Lob, oder seinen Tadel; er ist fern von der Seuche, die so häufig unsre Reichen und Großen befällt, nur das Fremde gut zu finden. Falscher Witz ist eben so schädlich bey der Beurtheilung der Kunsterzeugnisse, als Vorurtheile. Wer nur über Künste gelesen, sie nie selbst geübt hat, soll eben so ferne von der Beur-

theilung derselben bleiben, als der, dem alle Kunstschriften fremd sind, und der blos auf sein Auge sich verläßt. Es giebt Leute, welchen die Natur ein sehr richtiges Gefühl über Malereyen u. s. w. gleichsam zum Eingebinde mitgegeben hat, Leute die besser urtheilen, als Gelehrte; wenn solche sich auch noch durch Kunstschriften und durch Uibung ausbilden, so mögen sie vor allen andern die Richterstelle betreten. „Aechte Kenner und Maler, sagt Hagedorn, forschen im Homer und Virgil, und erklären die verschönerte Natur aus Marmorbildern, aus halberhobener Arbeit, und den geschnittenen Steinen des höheren Alterthums, den großen Lehrern Raphaels.“ Die sechste Betrachtung spricht von Antike und schöner Natur. Die Uiberbleibsel der griechischen Kunst, besonders in Italien, sind in hohem Grade schön, und in eben so hohem Grad anmuthig. Diese Körper haben die sanftesten Umrisse, und besten Verhältnisse: alles stimmt an ihnen zusammen. Sie lehren uns aus der Natur wählen, und idealische Schönheit zur Wirklichkeit bringen. Selbst im Ausdruck angestrengter Kraft verlohr der Grieche nie die Anmuth aus den Augen: Ausdruck der würdig-

sten Seele mit dem richtigstgezeichneten Körper war sein Ziel. Er wählte aus der schönen Natur, und brachte dadurch sein Ideal der Schönheit, das im Verstand lebte, zur Wirklichkeit. So Zeuxis, so Apelles, der Phrynen als Venus schilderte, und andre mehr. Die Insel Scio war bey den Griechen besonders im Ruhm, große Schönheiten zu erzeugen; so hat Irrland vorzüglich schöne Mädchen. Rubens erhob so oft seine Gattinnen zu Gottheiten, und noch mancher neuere Künstler thut oft, mit mehr Unrecht, das nämliche. Raphaels Buhlerinnen wurden bisweilen seine Marien. Nachahmung guter Antiken nebst einer Wahl aus der wirklichen Natur werden den Künstler am sichersten leiten, und seinem großen Endzweck am nächsten bringen. Allein wie weit darf er nachahmen, ohne sich zu schaden? Dies untersucht die siebente Betrachtung. Mit Recht wird der getadelt, welcher ganz und gar jede Nachahmung der Antiken verachtet, und sich in der Natur allein seine Schönheiten mühsam aufsuchen will. Er verläßt muthwillig die Bahn, um durch dornigte Seitenpfade sich kümmerlich hindurch zu winden. Sein Künstlerleben wird nicht hinreichen, seine

Grund-

Grundsätze der Schönheit bloß durch Beobachtung der schönsten Natur zu bilden und festzusetzen: er wird da aufhören, wenn ihm ja alles glückt, wo er, bey einer klugen Nachahmung der Antike, hätte beginnen, und worauf er hätte fortarbeiten können. Der ächte große Künstler, oder der es werden will, prüft und schätzt und benuzt die Schönheiten der herrlichen Reste alter Kunst, aber er bleibt nicht bey ihnen stehen; er vergleicht die Natur mit ihnen, er folgt dieser, wo sie ihm schön dünkt, und verläßt selbst sie und Antiken, wenn sie ihm nicht schön genug dünken, um das himmlische Bild auszudrücken, das in seiner Seele lebt. Weil so viele hier straucheln, weil selbst große Meister, wie Poussin, in sclavische Nachahmung aus Vorliebe für ein oder anderes Stück alter Kunst, verfallen: so wird Hr. v. Hagedorn hier ihren und jedes Kunstfreundes Dank verdienen, daß er uns in der achten Betrachtnng das Bild, oder Character glücklicher Nachahmer entwerfen hat. Wie handelt der kluge Nachahmer? Er fühlt die Vollkommenheiten eines schönen Gemäldes, und prägt sich dieselben tief ein. Jezt trit er in sein Arbeitszimmer, und schildert das näm-

liche

liche, aber „mehr durch den Eindruck, den die Züge im Gedächtniß machen, und durch die Erlaubniß, während der Arbeit das Nachgebildete von Zeit zu Zeit gegen das Urbild zu halten, nicht aber durch ängstliche Nachschilderung und Befolgung jeglicher Theile.“ Größer handelt der erfindsame Nachahmer. Auch er fühlt die Vollkommenheiten des Urbilds lebhaft: aber in ihn geht gleichsam der Geist des Künstlers, der es verfertigte über: er findet in sich Stoff zu ähnlichen, oder gleichen Vollkommenheiten, und bringt so ein Werk zu Stande, welches in Betrachtung des fremden Urbilds nur erweckt hat, und welches übrigens der Künstler sein eigenes nennen darf. Raphael ahmte so die Werke des Michel Angelo nach: er wurde selbst noch vollkommener, als dieser. Vielleicht hat nur sein zu kurzes Leben es verursacht, daß ich ihn in den vorigen Briefen über Menggs nicht in allen Theilen der Kunst als den Großten darstellen konnte. Wer würde nicht den Künstler mit Recht tadeln, der diesen in Zeichnung und Erfindung so außerordentlichen Mann auch im Colorit, im Licht und Schatten allenthalben nachahmen wollte? Wer wird z. B. Rembrands groteske,

niedrige Natur, und nicht lieber, seine auffallend gute und wahre Färbung empfehlen? Wird nicht der Kenner über seinen Ganymed lachen, der den Mund häßlich verzieht? Aber die Farbenmischungen, die Schattirungen dieses Meisters wird er loben. Sie sehen leicht, wie viel ein solcher Nachahmer gewinnt: er vermeidet die Fehler anderer, und schmückt seine Arbeiten mit ihren vereinten Schönheiten aus: wer kann da leichter die höchste, noch immer offne Stuffe der Vollkommenheit erreichen, als er? Die neunte Betrachtung leitet uns auf ein nicht minder wichtiges Capitel: Vermeidung des Häßlichen, und was die feinern Empfindungen beleidigt. Die Regeln, welche unser B. hier giebt, fließen aus dem Grundsatz: der Künstler muß nur die schöne Natur nachahmen: was häßlich ist gehört doch wohl nicht dahin. Häßlich ist, in dieser Rücksicht, alles was uns Eckel und Grausen erregt. Ein altes kothig es Weib, ein halb verweßter, von Würmern zerfreßener Leichnam, u. s. w. Würde ihnen nicht eckeln, wenn ich das Verzeichniß fortsetzen wollte? Grauen soll der Künstler nie erwecken: aber schreckliche Gegenstände der Natur kann er mit Behutsamkeit

schil-

schildern. Der Löwe im Zorn ist, wie der zahme schrecklich: aber er ist schön seiner hohen Bildung, seines Dankgefühls wegen. Der Maler schildre ihn unschädlich, so wird uns sein Anblick ergötzen. Hat er überdies das Geschick, seine Vorstellungen durch schöne Zeichnung und sanfte Färbung zu verschönern, so wird er im Stande seyn, manches Thierchen, das mit Abscheu oder Furcht vermieden wird, von dem Vorurtheil der Häßlichkeit zu retten. So manches zu zarte Frauenzimmer lobt jetzt die Schönheit einer Maus, oder Eidexe, die sie in den Malereyen der Maria Oosterwyk, Rahel Ruysch, eines Withoos, Mignon, vielleicht zuerst hat bewundern lernen: vorher wäre sie beym bloßen Namen dieser Thiere in Ohnmacht gesunken. Wahr ist es, daß bey den schrecklichsten historischen Vorstellungen vieles von der Wahl des Zeitpunkts abhängt, um sie erträglich zu machen. Ich sprach bey früherer Gelegenheit darüber mit ihnen, und gab ihnen an der Thisbe des Guido Reni, am Ajax, am Hippolytus Beyspiele von schlechter und guter Wahl des Zeitpunkts: sie dürfen nur den dritten und sechsten Brief der Bibliothek nachlesen. Ungeheuer, Menschen mit Thierköpfen,

als lebendige Geschöpfe, soll der Künstler nie schildern: er mag sie in Götzentempeln als Marmorbilder aufstellen; dies sey ihm vergönnt. Actäon mit Hirschgeweihen, ehe noch Dianens ins Wasser getauchte Hand den Lüsternen besprützt hat, gehört mit zu dergleichen Kunstverfehlungen; und doch sehen wir sie auch jetzt noch so häufig. Warnung und wiederholte Critik ist daher Pflicht. Es giebt und gab Maler, welche die schrecklichsten Scenen mit einer geheimen Wonne schilderten, und, wie Joseph Ribera, genannt Spagnolett, vielleicht alsdann nur recht gut malten. Wenigstens zeigt es Mangel an verfeinertem Gefühl, und dichte Verhärtung. „Dreyfaches Erz umschließt solcher Leute Brust," würde mein Horaz sagen! Häufige Vorstellungen der Martergeschichten der Heiligen, und sogar das Lesen mancher Dichter, selbst des Homers, ohne Wahl und Leitung, können Künstler bis zu einem solchen Grad versteinern. Ich weiß, sie vergeben mir diesen Ausdruck; ich finde wenigstens keinen schicklicheren, um das Felsenherz von dergleichen Leuten zu bezeichnen. Der Kampf der Götter und Göttinnen, die Schlägerey der Juno und Diana, und Jupiters, wenn er sein

Töch-

Töchterlein Ate züchtigt, sind solche gefährliche Gemälde im Homer. Völlig an ihrer gehörigen Stelle stehen hier in der zehnten Betrachtung ein Paar Worte über die Sittenlehre des Künstlers. Ohne Sitten ist nichts edel, und ein Gemälde bleibt ohne sie, wie ohne Feuer, ohne Fertigkeit der Hand, und ohne die Stunde der Begeisterung, unvollkommen. Merken sie sich das Gemälde wohl, worinn Hr. v. H. den gesitteten Künstler schildert. Warum sollte ich diese schöne Stelle nicht ganz für sie ausheben? „Er ist ein Mann, der den Zug der Tugend und den Trieb zu den Künsten in gleichem Maase fühlt, der einer frühen Bildung des Herzens, wie der Vollkommenheit in derjenigen Kunst nachstrebt, zu welcher ihn ausserordentliche Fähigkeiten berufen haben. Ich liebe ihn, weil er an seinen ruhmwürdigsten Zeitgenossen die Kunst und den Künstler liebt; ich ehre ihn, weil er als Mitwerber um die theilbare Ehre fremden Vorzügen nacheifert, aber niemals auf Kosten desjenigen, der sie erreicht hat, seinen Ruhm zu bauen glaubt. Er sucht die Wahrheit; entrüstet sich nicht über das bescheidene Urtheil des Kenners; hält aber auch Galle und Milzsucht nicht für Witz

und Kunsteifer. Er unterstützt minder glückliche Künstler, weil er den Werth kennt, welchen Menschenliebe selbst mehr als Kunst ihren Verehrern giebt. Er bildet daher sich und andere, für eine künftige Welt; wirft kein scheles Aug auf den blühenden Lehrling, und hält sich nicht für den einzigen Vollkommenen." Ist dies nicht eine sehr schöne Stelle? Sie sollte mit zu den Frage-stücken gehören, worüber man jeden jungen Künstler prüfen könnte, eh er, nach vollendeten Lehrjahren, den Eintritt in die Welt wagte. Ein solcher Mann arbeitet mit Heiterkeit, denn er ist ein rechtschaffener Mann: bey ihm wird Apollo, als Daphne's Verfolger, niemals ein brünstiger Faun: denn er meidet auch in Gemälden Sittenlosigkeit, weil er ein Mann von Erziehung und Welt ist. Viele Künstler, besonders aus der niederländischen Schule, „sonst, wie Blum singt, mit innem Zeug zur Unsterblichkeit versehen," fallen hier in strafbare Fehler. Bey der richtigsten Zeichnung, beym besten Colorit, sinken sie bis zu den sittenlosesten Scenen aus der niedrigsten Volksklasse herab, und verschwenden alle Kunst zu ihrer Ausschmückung. Solche Leute

können,

können, wenn ihr Herz und Wille verderbt sind, sehr gefährlich werden. Die alten Griechen handelten sehr behutsam bey der Vorstellung niedriger Handthierungen. Ein Genius mußte da der Sache das Häßliche nehmen. Sie waren sehr streng, gegen solche, welche sich gegen Sitten und Anständigkeit in Malereyen vergiengen. Dies gebe ich ihnen, lieber Freund, aus des V. erstem Buch seiner Betrachtungen. Erholen sie sich von diesem langen Brief, und leben sie wohl, bis auf Wiedersehen.

# Siebenter Brief.

Unser B. beginnt mit dem zweyten Buch, von der Zusammensetzung des Gemäldes, die Anwendung der vorhergeprüften Regeln auf wirkliche Arbeiten. Er spricht zuerst von der Erfindung: aber hier mehr im Allgemeinen, und nicht bestimmt genug. Er wird in der Folge die Sache nachholen. Nur dies merken sie sich aus dieser eilften Betrachtung: daß Malerey sich auf Wahrscheinlichkeit gründen müsse, daß diese gleiche Gesetze mit der Erfindung in Gemälden habe, und daß man nach ihr Dichterische und Malerische Erfindung messen müsse. Die zwölfte Betrachtung spricht von der Verbindung des Dichterischen und Mechanischen bey dem ersten Plan eines Gemäldes. Der Maler arbeitet durch Schönheit der Erfindung und des Ausdrucks menschlicher Begierden und Abneigungen, für die Seele, durch den mechanischen Theil seines Werks; durch Farbenauftrag und Haltung, ergötzt er

das

das Auge: er muß also das Dichterische und Mechanische seiner Kunst vereint benutzen: weder bey der Erfindung, noch bey der Ausführung muß er eins vom andern trennen. Er muß keine Vorstellungen wagen wollen, die sein Pinsel nicht ausdrücken kann, und eben so muß er nicht alles gethan zu haben glauben, wenn seine Idee, seine Erfindung nur in der Scizze vor ihm steht. Seine Begeisterung, wenn er ein Gemälde entwirft, muß mit dem Gegenstande, welchen er schildern will, im Verhältniß stehen. Vom Flug seiner Einbildungskraft muß er sich nie zu rasch hinreissen lassen; er muß immer noch vergleichen, was in der Ausführung einer angenehmen Wirkung fähig sey. Denn nur dies soll er uns zeigen. Ihnen kann ich die Sache so ausdrücken: er muß dichterische Erfindung der malerischen unterordnen. Unwahrscheinlichkeiten, und Fehler gegen das Uibliche sind ihm aber eben so wenig zu verzeihen. So ausgerüstet mag er die Hauptthandlung, welche man die Fabel des Gemäldes nennt, entwerfen: so bildet sich sein Plan; diesen sucht er in der Ausführung immer noch zu verschönern. Der

# Siebenter Brief.

Unser V. beginnt mit dem zweyten Buch, von der Zusammensetzung des Gemäldes, die Anwendung der vorhergeprüften Regeln auf wirkliche Arbeiten. Er spricht zuerst von der Erfindung: aber hier mehr im Allgemeinen, und nicht bestimmt genug. Er wird in der Folge die Sache nachholen. Nur dies merken sie sich aus dieser eilften Betrachtung: daß Malerey sich auf Wahrscheinlichkeit gründen müsse, daß diese gleiche Gesetze mit der Erfindung in Gemälden habe, und daß man nach ihr Dichterische und Malerische Erfindung messen müsse. Die zwölfte Betrachtung spricht von der Verbindung des Dichterischen und Mechanischen bey dem ersten Plan eines Gemäldes. Der Maler arbeitet durch Schönheit der Erfindung und des Ausdrucks menschlicher Begierden und Abneigungen, für die Seele, durch den mechanischen Theil seines Werks; durch Farbenauftrag und Haltung, ergötzt

das Auge: er muß also das Dichterische und Mechanische seiner Kunst vereint benutzen: nie der bey der Erfindung, noch bey der Ausführung muß er eins vom andern trennen. Er muß keine Vorstellungen wagen wollen, die sein Pinsel nicht ausdrücken kann, und eben so muß er nicht alles gethan zu haben glauben, wenn seine Idee, seine Erfindung nur in der Scizze vor ihm steht. Seine Begeisterung, wenn er ein Gemälde entwirft, muß mit dem Gegenstande, welchen er schildern will, im Verhältniß stehen. Vom Flug seiner Einbildungskraft muß er sich nie zu rasch hinreissen lassen; er muß immer noch vergleichen, was in der Ausführung einer angenehmen Wirkung fähig sey. Denn nur dies soll er uns zeigen. Ihnen kann ich die Sache so ausdrücken: er muß dichterische Erfindung der malerischen unterordnen. Unwahrscheinlichkeiten, und Fehler gegen das Übliche sind [illegible]. Sie aber eben so wenig zu verzeihen. Es [illegible]ren, und rüstet mag er die Hauptthandlung, [illegible] Hauptlicht die Fabel des Gemäldes nennt, [illegible]ste Kraft bildet sich sein Plan; diesen [illegible], noch ge Ausführung immer noch zu [illegible] en.



nicht
Also
was
onn=
ber=
des
nd=
en,
hei=
der
el,
er=
t=
t=
er=
nen
rige
tung,
d jede
. Sie
oren, und
Hauptlicht
ste Kraft
noch ge

ist ein Thor, der nach dem Entwurf blos als Handwerker fortarbeiten will. Die malerische Erfindung verlangt Einheit des Gegenstandes, und Einheit der Handlung: auch darf nie mehr als Ein Gesichtskreis angedeutet werden. Wiederholung ähnlicher Stellen, alle scharfe und spitze Winkel, alles, was geometrischen Figuren ähnelt, ist Fehler gegen die malerische Erfindung. Ich verschone sie hier mit einer sehr abstrakten Erklärung, was eigentlich malerische Erfindung sey: in der Bibliothek habe ich sie schon mitgetheilt, und unten bey der Lehre von Haltung, Gruppirung, Licht und Schatten, und den Wiederscheinen; kurz noch oft werden wir über die Sache sprechen können. Nichts Unwahrscheinliches, nichts Widersprechendes darf der Maler erfinden: Riesen, Zwerge sind keine schickliche Gegenstände für ihn. Zu dem sehr Unmöglichen gehört die Vorstellung Einer Person zu verschiedenenmalen auf Einer Malerey. Dies bringt den M. auf die **Betrachtung der Einheiten.** Nie werden wir natürlich unmögliche Dinge in dem Gemälde für wahr halten. Unser Aug übersieht nur Eine Handlung unter Einem

Schwin-

Sehwinkel, und die nemliche Person kann nicht zweymal unter demselben erscheinen. Also soll nie mehr in ein Gemälde, als 1) was in Einem Zeitpunkt geschah, oder geschehen konnte; 2) was das Aug mit Einem Blick überschaut; 3) was sich in den Raum des Gemäldes zur Beförderung und Erläuterung der Haupthandlung und untergeordneter Zwischenbegebenheiten, füglich bringen läßt. Dies sind die drey Einheiten im Gemälde: Einheit der Zeit, des Orts, der Handlung. Die größten Künstler, Raphael, Paul Veronese, und die besten Niederländer versündigten sich gegen diese Regeln. Nur Eine Haupthandlung darf uns ein Gemälde zeigen: Eine Hauptgruppe, Eine besonders darinn hervorstechende Person; so auch nur Einen Gesichtspunkt, nur Einen Hauptlichtstrahl; diesen Einheiten muß alles übrige im Stück untergeordnet seyn, sonst geht Haltung, Anmuth, Interesse, Wirkung verloren, und jede einzelne Schönheit wird dadurch verdunkelt. Sie werden in der Folge noch mehr davon hören, und die große Kunst der Mäßigung des Hauptlichts, das an der Hauptperson seine höchste Kraft äußert, durch alle Abstuffungen, noch genauer zer-

zergliedert finden. Der Künstler wird sich manchen Vortheil in der Ausführung dadurch verschaffen, daß er gleich bey der Anordnung des Stücks sorgfältig über Licht und Schatten, und über das Helle und Dunkle desselben nachdenkt. Merken sie sich, daß ich hier einen Unterschied zwischen dem Licht und dem Hellen, dem Schatten und dem Dunkelen machte: ich dachte dabey an die 45ste Betrachtung unsers B. wo er sich umständlich darüber erklärt. Mit der Lehre von Einheiten, ist die von Beobachtung des Wahrscheinlichen genau verwandt. Was der Möglichkeit der Gegenwart, oder den Umständen die aus dergleichen vorgestellten Handlungen zu fließen pflegen, widerspricht, ist im Gemälde unwahrscheinlich. Tausend lächerliche Beyspiele von Kanonen vor Troja, von griechischen Helden mit Ferngläsern könnt' ich ihnen hier auftischen. Der Künstler muß jede Unwahrscheinlichkeit vermeiden: sogar muß er von sehr seltenen Naturereignissen keinen Gebrauch machen, wenn sie auch wahr sind; so z. B. nicht Eisschollen und Erdbeeren an einander stellen, oder ein Schneegefilde hart an eine grünende Wiese stoßen lassen, ob es gleich in der Schweiz Gegenden giebt, wor-

inn dergleichen Seltenheiten zu sehen sind. Die Fabelwelt hat für uns nichts Unwahrscheinliches: wir sind schon gewohnt, dabey über Unwahrscheinlichkeiten hinaus zu gehen. Dido und Aeneas haben wohl über 300 Jahre von einander gelebt, und doch sind sie in Malereyen noch immer beysammen: und so lange durch Dichtkunst dergleichen Irrthümer genährt werden; so lange diese uns damit belügen darf, so lange werden auch Künstler dem Tadel der Unwahrscheinlichkeit mit Gegeneinwürfen bey dergleichen Vorstellungen ausweichen können. Man kann Künstlern nie zu oft empfehlen, daß sie bey solchen Fällen, wo Straucheln und Fallen sogar Mode ist, ja den Rath gelehrter Freunde nicht vernachläßigen sollen: Kupferstiche, wie die meisten von den Wundern der Welt, von den babylonischen Gärten, werden sie noch mehr irre führen. Man vergiebt deswegen leichter die Fehler gegen das Uibliche, aber Fehler gegen die mechanische Wahrscheinlichkeit sind durch sich selbst unverzeihlich, so lange noch die Gesetze der Statik, des Gleichgewichts, und des Körperstandes gelten. Der Abhandlung vom Uiblichen widmet der V. noch die fünfzehnte Betrachtung.

tung. Nur über auffallende Fehler gegen das Uibliche wird der Kenner eifern, über Rosenkränze in den Händen der Jünger zu Emaus, und über Spanier bey der Hochzeit zu Canaan: ob die Thüren der Griechen auswärts, der Römer hingegen einwärts gegangen seyen, dies ist ihm gleichviel. Aus Büchern, und besser noch aus halberhobenen Arbeiten der Alten muß hier der Künstler schöpfen. die Ehrensäule des Trajans in Rom enthält einen solchen Schatz zur Kenntniß des Uiblichen, auch der Triumphbogen des Titus hat manchen Nutzen hierinn gewährt. Der ältere Pouſſin hat unter den Neuern am genauesten das Uibliche beobachtet. Auch in Absicht auf die Landschaft, worinn die Handlung vorgeht, muß der Künstler das Uibliche zu befolgen suchen: jeder muß seine Gefühle nach Landessitte äußern. Die Kupferstiche und Gemälde des Everdingen, werden ihn nordische Gegenden, die des Savary, tyrolische kennen lernen; aus den Landschaften des Franz Post wird er sehen, wie Westindien, aus den herrlichen Blättern eines Aberli, setze ich hinzu, Wocher, Geßner und anderer Schweizer; wie die Schweiz, aus den Kupfern von Piranesi.

Ha-

Hackert, Vernet, wie Italien und Rom aussehen. Die Reisen des Tournefort und Pocoke werden ihm fremde Bäume und Pflanzen zeigen, und die köstlichen Blätter des Engländers Robert Sayer, die Kilian artig genug nachgestochen hat, werden ihn nach Griechenland führen, und ihm bey den Trümmern des alten Athens Staunen abfordern. Brustbilder, Münzen, und geschnittene Steine enthalten häufig Gesichtsbildungen alter Helden. Le Brün ließ zu seinen Thaten Alexanders persische Pferde in Aleppo zeichnen. Oeser, und Rode sind hierinn genaue Künstler. Die vom V. angeführten, nur in großen Büchersammlungen vorhandenen, Werke übergehe ich hier, weil bloße Titelkenntniß derselben für sie ein geringer Erwerb wäre. Wenn ihnen aber nach solchen gelüstet, so wird von Murr Bibliotheque de peinture, sculpture & gravure, 2 Vol. Lipf. 1770, 8., hinreichen, sie mit vielen Titelblättern bekannt zu machen. Ein Buch werden auch sie leichter erkaufen können, und dies will ich ihnen empfehlen, es ist Montfaucon griechische und römische Alterthümer, von Schatz übersetzt, und mit Semlers Anmerkungen versehen, Nürnberg

im

im Verlag des Kupferstechers Lichtenstecher 1757, Fol. Wenn sie das Studium der Lippertischen und Gözingerischen Schwefelabdrücke von geschnittenen Steinen, deren Erwerbung eben nicht sehr kostbar ist, damit verbinden, so werden sie manche Erläuterung in der subtilen Materie vom Uiblichen erlangen; und in der Folge will ich ihnen mit einigen neuen Büchern zu Hülfe kommen, welche die Fehler gegen das Uibliche besonders rügen, und Irrende leiten werden. Nie werde ich zu viel von Büchergelehrsamkeit mit Künstlern sprechen, damit die goldne Regel des Appelles desto öfter gesagt werden könne: nulla dies sine linea. Der V. verfolgt diese Materie in der sechzehnten Betrachtung: er macht Erinnerungen an das Uibliche nach der Fabel. Die vereinzelten Sätze werden Künstlern, und Kunstfreunden, und also ihnen besonders, nützlich seyn. Leda hat schwarzes Haar, Minerva blaue Augen, Merkur gelbes Haar; er trägt einen Schlangenstab, wenn er Frieden verkündet; einen Geldbeutel, wenn er den Handel schützt; er geht fast nackend, nur mit einem kurzen Mantel und der Stola bedeckt; der Hahn ist sein Sinnbild. Ceres trägt ein langes Kleid, und Aehren

oder eine Fackel, wenn sie entweder die Göttin der Früchte vorstellt, oder ihre entführte Tochter Proserpina sucht. Venus fährt mit Tauben, und Amoretten umflattern sie. Neptun trägt einen Dreyzack, und hat Delphine oder Pferde an seiner Seemuschel, Cybele, die Göttin der Erde, hingegen Löwen; auf ihrem Haupte ruht eine Krone von Thürmen, und in ihrer Hand eine Kugel. Die Siegerin Venus ist bisweilen bewafnet, und alsdann nur desto gefährlicher; Pallas trägt Helm, Spies und Schild, und den Oehlzweig, wenn ihr ein Friede gelungen ist. Mars in Waffen, darf keinem altdeutschen Ritter gleichen; er trägt einen Dolch im Wehrgehänge; oft ist er nackend. Apoll hat, als Hirte, nie einen göttlichen Schein, und Jupiter nie seine Blitze, außer wenn er die getäuschte Semele heimsucht. Dergleichen Vorstellungen müssen aber nie die Fabel des Gemäldes unverständlich machen: glaubt der Künstler, daß er nicht würde verstanden werden, so ist es ihm erlaubt, sich durch irgend eine passende Unterschrift zu helfen. Auch in Absicht auf die Farben der Kleider haben sich die Götter des Alterthums gewisse Vorzüge erworben. Jupiter der Herrscher,

ist purpurfärbigt bekleidet; Juno hat einen blauen, und Venus einen weißen Schleyer. Neptuns Gewand ist meergrün. Jetzt führt uns der V. in der 17ten Betrachtung zu dem Uiblichen nach der Geschichte über. Am meisten versündigen sich hier Künstler an Königen und Fürsten; bis an das Bette müssen sie ihre Krone tragen. Der gute Künstler wird diese Zierde sparsam zeigen. Purpurfarbe, auch Himmelblau ist schicklich zu Kleidungen für Große und Reiche. Der Fehler hierin sind unendliche; es würde das Verdauungsgeschäfte befördern können, wenn ich ihnen eine Reihe von dergleichen Lächerlichkeiten bekannt machte. Hr. v. H. meint, daß auch die größten Meister gegen das Uibliche der Geschichte gesündigt haben; er hat Recht: aber wenn er den Satz dadurch zu beweisen glaubt, weil auch Laokoon als Priester gegen das Uibliche nackend vorgestellt wurde, so hat er Unrecht. Hr. Hofrath Heyne hat gezeigt, daß Laokoon sammt seinen Söhnen bekleidet war, und nur durch die Anstrengung der Kräfte das Kleid abgeworfen habe. Nichts ist ärgerlicher anzusehen, als ganz nach der Mode bekleidete Bildnisse, oder gar Geschichten. Man muß hier einen

Mit-

Mittelweg zwischen modischer und läppischantiker Kleidung wählen. Sie wissen, wie laut ich schon gegen deutsche Fürsten in griechischer, oder gar göttlicher Tracht sprach. Man sieht heu. zu Tage schon weniger steifgekleidete Bildnisse; wollte Gott sie verschwänden alle. Oft würde der Künstler mit mehr Geschmack seine Arbeit verfertigen, wenn ihn nicht der Befehl derer, für die er arbeitet, daran hinderte. Bey historischen Vorstellungen, welche zugleich Portraite enthalten, mag der Künstler das Uibliche auch in Absicht des Kleiderschnitts beobachten; aber nie muß seine Färbung dadurch bunt werden, denn bey aller Gewalt der Mode soll es ihr doch nie glücken die Regeln der Haltung und Harmonie aus den Lehrbüchern der Malerey zu verdrängen.

In des zweyten Buchs zweyter Abtheilung redet der V. von der Anordnung: eine neue, seinem Zweck näher liegende Materie. Die neunzehnte Betrachtung leitet dahin; sie handelt von Ungleichheit und Entgegenstellung der mannigfaltigen Gegenstände in einem Gemälde. „Die Kunst anzuordnen, sagt der V. ist die Geschick-

lichkeit, das Mannigfaltige in einem Gemälde zur Einheit zu bringen.“ Ungleichheit der Gegenstände, verhältnißmäßige Deutlichkeit in großen, und künstliche Verwicklung in kleinen Theilen eines Gemäldes erzeugt Mannigfaltigkeit desselben; Verwirrung nie. Wenn Formen, Geschlechter, Alter, Sitten, verschieden sind, und Hell und Dunkel, Licht und Schatten gehörig abwechslen, so entsteht aus der Mannigfaltigkeit hierinn ein sehr angenehmes Ganzes. Geberden, Stellungen, Gruppen, und einzelne Figuren müssen im Gemälde, das des Lobes einer geschickten Anordnung theilhaftig werden will, im Wettstreit stehen, und, durch diese scheinbare Unordnung, Harmonie erzeugen. Nur muß der Künstler Alter, Stand, Würde, Leidenschaft dabey nie vergessen, und nie Gegenstellungen erkünsteln. Es giebt in der Natur Ereignisse, welche auf ganze Schaaren von Menschen fast gleich wirken; der Maler würde daher irren, welcher absichtlich, und mit Zwang diese Wirkungen in Geberden und Stellung ändern wollte. Vom angenehmen Unebenmase spricht Hr. v. H. in einer andern Betrachtung. Die Natur liebt das ängstliche Ebenmaas nicht, welches in der

Bau=

Baukunst zu den vorzüglichsten Erfodernissen gehört. Der Maler muß ihr hierinn nachahmen, und muß dies Ebenmaas wenigstens verhüllen und unterbrechen, wenn er auf Gegenstände stößt, bey denen er es findet: wenn er z. B. in seinem Gemälde Gebäude anbringt, so muß er keine officiellen Risse davon liefern, sondern das Unangenehme der Gleichheit ihrer Theile durch Schlagschatten, durch Versteckungen, zu heben suchen. Der Maler sucht in der Symmetrie die Schönheit, die durch das Augenmaas in die Sinne fällt, oder durch Ausmessungen sich erklären läßt. Aber deswegen wird er dennoch alle spitzen Winkel, Drey- und Vierecke vermeiden, so man den Meßstaab abmerkt. Durch Bewegung der Figuren, und Mannigfaltigkeit derselben, wird der Künstler das angenehme Unebenmaas erreichen. Selbst an Blumen und Pflanzen ist es bemerkbar: ihre Schönheit besteht nicht in steifen geraden Linien, sie sind alle leicht geschwungen, und sanft gekrümmt. Daraus ist die Meinung entstanden, als läge blos in dieser sanft gebogenen wellenartigen Linie der Begriff der Schönheit. Es giebt Streit für und gegen die Sache: hier ist noch

nicht die Stelle sie zum Kampfrichter zu machen. Die Gruppen, heißt die Uiberschrift der 20sten Betrachtung. Titian hat die Traube zum Muster für Gruppirung angegeben: weil da Licht und Schatten jeder einzelnen Beere, Halbschatten und und Wiederscheine, und der ganze Bau nur zusammen wirken, um die schönste Harmonie hervorzubringen. Sie lehrt das Hauptlicht zusammen zu halten, und aus einem Hauptpunkt auf die untergeordneten Theile überströmen zu lassen. Nicht minder nützlich kann dem Künstler die Piramide bey seiner Gruppirung werden, wenn er von ihr die zierliche Erhöhung und Zuspitzung der Gruppen borgt. Zuspitzung nenne ich hier das sehr willkührliche Verhältniß der schmäleren Höhe, gegen die breitere Grundfläche einer Gruppe. Sind mehrere in einem Gemälde, so erprobe der Maler seine Geschicklichkeit in der Verschiedenheit derselben; jede sey anderst gestellt, ohne der Hauptgruppe und der Haltung zu schaden. Die Pyramidalgruppe ist der Natur angemessen. Unter einem Haufen versammelter Menschen sind meistens solche, die über die andern hervorragen, andere sind weit kleiner; dies bildet

die

die Zuspitzung der Piramide, am Boden haben sie alle eine breitere Grundfläche. Der fleißige Künstler kann seine Arbeit erleichtern, wenn er die vornehmsten Gruppen seines zu entwerfenden Stücks vorher in Thon abbildet; er wird die natürliche Einwirkung von Licht und Schatten auf jede einzelne Figur desto leichter und genauer zu bestimmen vermögen. Von der Vertheilung insbesondere redet Hr. v. H. in der 21sten Betrachtung. Die Haupthandlung eines Stückes muß besonders deutlich seyn, muß am feinsten bearbeitet werden, sie muß hinlänglich, aber nicht übermäßig mit Figuren versehen seyn: Untergeordnete Parthien müssen dazu dienen, die Hauptgruppe hervorzuheben, aber drängen dürfen sie dieselbe nie. So muß auch das Licht vertheilt, untergeordnet seyn. Das Gemälde muß Ruhestellen haben; sonst ermüdet unser Auge. Fällt auf alle Figuren gleichstarkes Licht, sind alle gleich fein bearbeitet, wie können wir da den Hauptthelden von andern unterscheiden? Wie kann er sich vor allen auszeichnen. Es ist zwar zufälliger Vortheil, aber doch mag sich der Künstler, der nicht um das liebe

Brod allein malt, auch darum bekümmern, wohin seine Arbeit aufgehängt wird: er kann aus einfallendem Licht, oder aus der Dunkelheit des Platzes manchen Nutzen schöpfen. Für hohe Plätze taugt kein feiner Pinselstrich; aber je näher das Stück dem Auge hängt, desto zarter sey auch sein Farbenauftrag. In Geschichten ist es sehr gut, große Figuren in einen kleinen Raum einzuschließen, aber nicht kleinen Figuren einen großen Raum zu lassen. Denn in der Geschichtsmalerey sind Beywerke nichts als Nothhülfe, um Platz und Gelegenheit zur Handlung anzuzeigen, ohne das Auge selbst darauf zu ziehen. Die reizendste Ferne kann oft der Haupthandlung eines Gemäldes schaden, wenn sie das Auge zu sehr anlockt; es gehört daher mit zu den Vortheilen in der Kunst, dergleichen gefährliche Aussichten zu versperren. Große Meister haben Nebel, oder Rauch, Staubwolken, u. s. w. zu Hülfe genommen, um diesen Endzweck zu erreichen. Kleine zärtlich ausgearbeitete Figuren heben sich sehr gut, wenn man ihnen eine Wand, oder Mauer mit breiten, flachen, und nur nachläßig ausgeführten Theilen, oder ein

dunkles

dunkles Gebüsch zum Hinterhalte giebt. Auf Höhen und Bergen mag dergleichen kleine Figuren die freye Luft umfließen; auch diese wird ihr Heraustreten befördern. Große Massen von Licht und Schatten, ohne viel Reichthum an Nebensachen, unterstützen die Wirkung, und sichern für Zerstreuung: Wir werden immer lieber auf solchen Gemälden verweilen, wo stille und ungestörte Ruhe herrscht; sie werden uns länger täuschen, als diejenigen, worinn die gedrängten Menschenschaaren in rastloser Bewegung vorgestellt sind. Dadurch bahnt sich Hr. v. H. den Weg zur 22sten Betrachtung, welche von der Ruhe in einem Gemälde überhaupt, und von der Sparsamkeit mit Gruppen und Figuren für die Stille und Würde eines historischen Gemäldes handelt. Stille und Majestät gehören mit zu den vorzüglichsten Schönheiten eines historischen Gemäldes. Man hält drey Gruppen für hinlänglich in einem solchen, und glaubt daß 12 Personen diese ausfüllen können. Mehr sind wenigstens nicht nöthig, um die Hauptpersonen gehörig auszuzeichnen. Auf diese müssen die andern, durch

Schatten und Halbschatten, das Auge hinleiten. Je leichter, je schwebender die Schatten sind, je weniger das eigenthümliche der Figur durch sie leidet, desto mehr vergnügen sie das Auge des Beobachters. Droht die Ruhe und Stille im Gemälde zu sehr um sich zu greifen, sind zu viele Parthien darinn, so hilft sich der kluge Künstler durch Wiederscheine, und belebt die Gegenstände durch sie aufs neue. „Ich hasse, sagt schon vor Jahrhunderten Alberti, in der Geschichtmalerey die Einsamkeit, gleichwohl liebe ich keineswegs die Menge, welche der Würde des Gegenstandes schadet:“ der Maler bringe so wenige Figuren, als möglich, n sein Gemälde. Leben sie wohl.

Achter

# Achter Brief.

Sie werden mir es danken, daß ich meine Briefe rasch aufeinander folgen lasse, damit sie den Gang unsers Hrn. v. H. nie zu weit aus dem Gesichte verlieren können. Er wandelt ungestört fort, und räumt kühn jedes Hinderniß aus dem Wege, das sich ihm entgegen stellt. Des zweyten Buchs dritte Abtheilung hat er überschrieben: Verschiedenheit in den Gegenständen der Erfindung und Anordnung. Natürlich berührt er hier die Geschichte zuerst; und dies ist die drey und zwanzigste Betrachtung. Malerey, Schauspiele, Statuen erneuern das Andenken guter und böser Helden auf sinnlichere Art, als geschriebene Geschichte. Diese erhält durch die genannten Künste neuen Schmuck. Der Maler darf den moralisch-häßlichen Menschen doch physisch schön und gut schildern; es ist Gesetz für ihn. Sie kennen selbst den Einfluß der Malerey auf Sitten und Denkungsart: wer sie üben will, muß daher dies große

Vor-

Vorrecht auf seine Zeitgenossen und auf die Nachwelt zu wirken, nie aus den Augen verlieren; er muß sich hüten, in seinen Vorstellungen zum Schmeichler und geilen Wohllüstling herabzusinken. Um historische Stücke erfinden zu können, muß der Künstler das Studium der Geschichte nicht versäumen; er wird zugleich seinen Verstand, und sein Herz bilden, und manche frohe Stunde genießen, indem er sich Ideen für sein ganzes Künstlerleben sammelt. Bey der Vorstellung von solchen Helden der Geschichte, die schon zu oft wiederholt worden sind, wagte er es, diese in einer andern Lage, in einer andern Begebenheit ihres Lebens zu zeigen: er wird sich dadurch das Lob eines denkenden Künstlers erwerben. Plutarch, Pausanias, Livius, enthalten kostbare Schätze für einen solchen, und bey der Allgemeinheit der Uibersetzungen wird es keinem schwer seyn, dergleichen Bücher zu lesen. Auch die fabelhafte Geschichte öffnet dem Maler ein schönes Feld, die 24ste Betrachtung zeigt ihm die Bahn auf dasselbe. Meistens liegt ein goldener Sittenspruch unter den Erzählungen aus der Götter- und Heldenwelt verborgen. Nur muß der Künstler hier eine

kluge Wahl treffen: er muß die niedrigen Götter- und Heldenebentheuer in der Iliade und Odyssee des Homers überschlagen, und solche nie als Thiere verwandelt, oder in unzüchtigen Augenblicken schildern. Homer, Virgil, Ovid, leisten hier gute Dienste. Der Künstler muß diese lesen, so braucht er sich nicht blindlings an Wiederholungen in Kupferstichen, (wie kümmerlich) zu halten; er kann selbst erfinden, und bey der Anordnung seiner Arbeit die feinern Nebenumstände benutzen, welche den meisten handwerksmäßig arbeitenden Künstlern zu entwischen pflegen. Aus dieser Absicht schrieb der Graf Caylus Bücher für Künstler, worinn er ihnen dergleichen Gemälde, besonders aus dem Homer, umständlich vorschreibt. Seine Bücher heißen:

Sujets de peinture & de sculpture, à Paris 1753, 8., und

Tableaux tirés de l'Iliade & l'Odyssée d'Homere.

Sie werden Künstlern manchen Nutzen gewähren; aber besser wird dennoch der thun, welcher die Quellen, woraus Hr. Graf Caylus schöpfte, selbst prüft. In der 25sten Betrachtung

geht

geht der V. zur Landschaft überhaupt über. Auch diese ist, wie Geschichte und Fabel, des Schönen, Großen und Ungemeinen fähig. Der Landschaftenmaler drängt sich hart an den historischen an; jener schildert den reizenden Wohnplatz, worinn die Menschen, welche dieser gebildet hat, leben, und handeln. Beobachtung der Natur sey der erste Grundsatz des werdenden Landschaftenmalers: er belausche sie auf allen ihren Seiten; er vernachläßige dabey nie die Lehrstunden in der Accademie, und halte Kentnis richtiger Gliederzeichnung nicht für entbehrlich. Eben so sammle er sich eine sehr genaue Kentnis der Wiederscheine, der Haltung, und Perspectiv: zu dem letzteren werden ihn mathematische Lehrbücher anleiten, er wähne daher nicht, daß Mathematic, und besonders Geometrie für ihn unnöthige Grillen seyen, da wir ihm weiter oben anrathen mußten, im Gemälde nie geometrische Figuren sichtbar werden zu lassen! Der V. beschäftigt sich in der 26sten Betrachtung weiter mit der Landschaftenmalerey. Sie hat die Uiberschrift: von gesperrten Landschaften, Wasserfällen und Hirtenscenen. Ich zergliedere

dere ihnen seine Hauptsätze, aber ich folge ihm nicht in seinen Ausschweifungen. Beym Wasserfalle hebe sich das vorderste Gebirge, das entferntere verhülle der Nebel. Bey hohem felsigtem Vorgrund meide man eine Hebung von gleicher Höhe im Mittelgrunde: weil sonst die Luft zu sehr abgeschnitten würde. Heerden mögen mit Gebüsche umgeben seyn, und in der Ferne sey ein Gebirge leicht und duftend angedeutet. Auch an breiten Felsenstücken, an altem Gemäuer ist eine weidende Heerde lieblich anzusehen. Je lichter die Ferne angegeben, je genauer das Spiel der Luft auf ihr beobachtet ist, desto besser heben sich die Hauptgegenstände. Ich kann hiebey eine Warnung anbringen, die mir bey der Betrachtung mancher sonst sehr guten Landschaft eingefallen ist. Besonders bey Abend- und Morgenvorstellungen verlieben sich Künstler so sehr in die rothen Streiflichter, womit sie die Gebirge erhellen, daß sie auch noch an den fernsten Bergketten sie anbringen wollen. Es ist ein Fehler, den der genaue Beobachter der Natur nie begehen wird. In einer weiten Entfernung sind sie unmöglich im Stande, die Einwirkung des Sonnenlichts

lichts an den Gebirgen zu sehen: sie erscheinen in der Natur blau und düstend, und nur die näheren sind geröthet. Castiglione, und Peter Molyn, genannt Tempesta, sind die besten Thierstückmaler aus Italien; unter den Niederländern lebten viele große Meister, Berchem vor allen, und die beeden Roos, Vater und Sohn, machen uns Deutschen hierinn Ehre. 27ste Betrachtung, vom heroischen und landmäßigen Styl in Landschaften. Fast die nämlichen Grundsätze, wie in der vorigen Betrachtung. Man verändert die Gegenstände in der Landschaft, stelle Palläste, Zelter, Fürsten statt Bauerhöfen, Hürden und Schäfern, hinein, so wird der heroische Landschaftstyl entstehen. Die Landschaft komme mit der Geschichte überein: der Grieche sehe seine Bäume, seine Tempel, u. s. w. Also liegt nach Hrn. v. H. der Unterschied zwischen dem heroischen und ländlichen Styl in Landschaften blos darinn, ob Vorstellungen aus der Geschichte oder Fabelzeit, oder Schilderungen des Landlebens überhaupt gewählt werden. Jede Art malerischer Belebung ist dem Landschafter erlaubt.

Unser B. hat hier Charaktere der vornehmsten

Land-

landschaft; und Seestückmaler eingeschaltet: ich werde sie blos mit den Namen derselben bekannt machen, und auf die Briefe über Büschings Kunstgeschichte verweisen. Sie wissen überdies dies schon, daß mir die Schilderungen des B. nicht ganz zweckmäßig scheinen. Elzheimer malte kleine Landschaften, sehr ausführlich: sogar der Mond wurde mit seinen Flecken geschildert. Er arbeitete daher sehr langsam, und starb als Bettler. Poelemburg übte besonders den heroischen Styl: er hat etwas Dunkles, Feyerliches in seiner Manier. Paul Bril schilderte Lustbarkeiten nach Zeitgebrauch. Johann Breugel malte weite niederländische Ebenen, mit Historien, die oft andere für ihn verfertigten. Roland Savary zeigte die Wildnisse in tyrolischen Gebirgen. Alle drey hatten eine zu grüne Manier. Zwey sehr fleißige Nachahmer der Natur sind Claude Lorrain, und Hermann Swanefelt. Hermann Sachtleven bildete Rheingegenden ab. Griffier, und unser Schütz folgten ihm hierinn. Peter Molyn erhielt durch seine Landschaften mit drohenden Gewittern den furchtbaren Beynamen Tempesta. Brinkmann

zeichnete gleichfalls herrliche Rheingegenden. Agricola, Dietrich, Art van der Neer, Lingelbach, Vernet, Berchem sind lauter ehrwürdige Namen für den Landschaftenmaler. Ich führe sie in der 29sten Betrachtung zu Gesellschaftsgemälden über. Schon aus dem sechzehnten Jahrhundert bemerkt Hr. v. H. diese Art von Malereyen. Vinkboom und mehrere aus der Schule des Carl van Mandern übten sie; Terburg, Brouwer, Teniers verbanden den lieblichsten Farbenschmelz mit dergleichen Vorstellungen, und brachten den Geschmack daran sehr empor; nur schadeten besonders die beeden letzteren dadurch dem guten Geschmack, daß sie die unflätigsten Scenen aus der niedrigsten Volksklasse schilderten. Watteau, Lancret, und Pater erwarben den Gesellschaftsstücken neue Verehrer; aber sie ließen sich von Mode und Zeitgebrauch hinreißen und lieferten elende Tändeleyen, denen man den Zwang theatralischer Empfindungen überall anmerkt. Ich halte es für einen Sieg des guten Geschmacks, daß heut zu Tage ihr Ansehen wieder gefallen ist. Für Gesellschaftsstücke schicken sich alle Arten häuslicher Auftritte; Abschiede, Eheberedungen, und andere frohe und traurige Familienbegebenheiten. Von dieser Gattung sind die meisten, welche Greuze

in Paris in den neuesten Zeiten verfertigt hat: diese sind jedem Künstler zu empfehlen; er hat darinn den Charakter guter Gesellschaftsstücke, naiven, treuen Ausdruck des Herzens, meistens sehr erreicht. Mit dieser Betrachtung hängt die dreißigste Betrachtung genau zusammen. Sie giebt eine historische Erläuterung der Gesellschaftsgemälde der deutschen und niederländischen Schule. Caspar Netscher, ein Deutscher, wurde hierinn sehr vollkommen. Er verband Aehnlichkeit der Gesichtsbildung mit seinen Gesellschaften, und gab dadurch der Bildnißmalerey einen neuen Reiz. Sehr viele halten Gesellschaftsgemälde mit Portraiten für sehr leicht: die meisten werden daher übereilt, und steif. Der Maler, der dergleichen Vorstellungen natürlich und zwanglos schildern will, muß eine genaue Kenntnis der Seele, und der Handlungsweise der Menschen haben, welche in seinen Stükken auftreten sollen: er muß das Vergnügen häuslicher Freudenscenen selbst fühlen, sonst wird seine Arbeit auch den Betrachtenden kalt lassen; er wird seinen Endzweck verfehlen. Stoffe, Atlasse wird er aus Terburg und Metzu's Gemälden kennen lernen: und die Stücke von Gerh.

Dow werden ihn lehren, die feinsten Gemüthsbewegungen auszudrücken. Slingeland und Franz Mieris sind große Schüler dieses großen Meisters: in Nachtstücken ist aber doch Schalken größer noch, als er. Van der Werf malte auch Gesellschaftsstücke: aber er gieng davon zur Geschichte über, und schilderte mit unbeschreiblichem Fleiß: vielleicht manchmal zu ängstlich, wenigstens im Nackenden bisweilen zu elfenbeinern. Wenn ein geschickter Maler Geschichte mit Gesellschaftsgemälden zu verbinden weiß, so werden diese noch weit anziehender. Freylich würde mancher sie nicht sogleich verstehen; allein was schadet dies? der Unverständige ist zufrieden mit den Figuren, sie seyen wer sie wollen; der Belesene hingegen wird doppeltes Vergnügen daraus schöpfen. Dies lehrt die ein und dreyßigste Betrachtung. Sie spricht von Verschönerung der Gegenstände, und besonders der Geschlechts- und Gesellschaftsgemälde. Es gehört mit zu n einen angenehmen Träumen, daß man jede wirklich edle und große Handlung durch ein Gemälde, wenigstens in der Familie dessen, der sie that, verewigen sollte. Dies gäbe die schönsten Gesellschafts- und

Ge-

Geschlechtsmalereyen, und ihr Nutze würde gewiß nicht gering seyn: Tugend und Edelmuth würden vielleicht länger in der Familie blühen, die sich so guter und geehrter Väter und Großväter rühmen könnte; wenn die Malerey zugleich sehr schön wäre, und würde sich jeder um die Geschichte kümmern, und selbst eine Unterschrift zur Erklärung würde entbehrlich seyn. Ich will hier abbrechen, damit sie sich alles wieder in ihr Gedächtnis zurückrufen können, was ich ihnen über diese Art Gemälden früher schon sagte und schrieb.

---

# Neunter Brief.

Vielleicht wird dieser Brief kürzer, als noch keiner war. Dafür handelt er auch von der Allegorie, und ich gestehe es gerne, daß diese nicht zu meinem Lieblingsstudium in der Malerey gehört. Dennoch würden sie und Bildhauerkunst eines ihrer Vorrechte verlieren, wenn man die Vorstellung von

Dingen, welche nicht in die Sinne fallen, durch sinnliche Bilder, von ihnen ausfasse. In diese Gattung von Vorstellungen gehören die Gottheiten der Griechen und Römer. Venus stellt die Liebe, Pallas kriegerische Klugheit, Hercules den Besieger der Laster vor. Unsre Künstler dürfen sie aber nicht immer als Sinnbilder der Tugend anbringen: sie haben sich daher wieder andere gewählt. Liebe, Wohlthätigkeit, versinnlichen sie durch Mütter von Kindern umringt, u. s. w. Der Künstler muß bey der Vorstellung von Allegorien sehr behutsam seyn, nie zu witzig, und nie zu räthselhaft werden: sie soll, als Sprache, verständlich, durch Gebrauch bestätigt, und nöthig zur Erläuterung der Geschichte seyn. Hieroglyphen dürfen nur äusserst sparsam dabey angebracht seyn, und immer nur solche, die sich aus den Alten erklären lassen. Sorgfältig muß der kluge Künstler heydnische Allegorien in geistlichen Malereyen für Kirchen vermeiden, und malte er übrigens so schön, wie Raphael, so würde er dennoch wie Raphael getadelt, der in einer Flucht nach Egypten den Nil als Person vorstellte. Als steinernes Bild, am Wege, in einem Tempel würde sich die Sache noch vertheidigen

digen lassen; aber so, wie sie ist, nicht. Die Allegorie muß nie das Unmögliche schildern wollen. Winkelmann, Sulzer und ganz in den neuesten Zeiten, Hammler und Rode haben Künstlern Anweisungen zur Allegorie gegeben; ich werde sie in der Folge mit manchem nützlichen Satz daraus bekannt machen. In der drey und dreyßigsten Betrachtung hat der V. eine Warnung für zu häufigem Gebrauch der Allegorie angebracht. Die sinnreichste Allegorie kann nie so sehr rühren, als die Vorstellung einer wirklichen Begebenheit: man muß sie daher sehr mäßig gebrauchen; alsdann kann das Auffallende, das Wunderbare in derselben Reize für viele haben. Wer seine Allegorie unter historische Gegenstände zu verhüllen weiß, wird am sichersten auf den allgemeinen Beyfall rechnen dürfen. Socrates wird uns Tugend, und Theseus und Pirithous, oder Orest und Pilades die Freundschaft deutlicher vorstellen, als allegorische Gottheiten. So viel aus dem ersten Theil des schönen Buchs unsres Hrn. v. H. Ich werde nicht zu lange mit der Fortsetzung im Rückstand bleiben. Leben sie wohl.

# Zehnter Brief.

Lieber Freund!

Damit sie den Gang unsers Hrn. v. H. nicht aus dem Gedächtniß verlieren, guter N.; unterbreche ich meinen kleinen nachläßigen Stillstand durch den fortgesetzten Auszug seines Buchs. Dessen zweyter Band beschäftigt uns vielleicht minder lang, als der erste. Die erste, oder, in fortlaufender Zahl, vier und dreyßigste Betrachtung spricht von der Aufnahme der Zeichnungskünste, und von der Zeichnung überhaupt. Vom ersten Stück werde ich ihnen kaum etwas sagen dürfen, da der Werth der zeichnenden Künste fast überall anerkannt ist, und nur sehr unaufgeklärte Leute ihrer weitern Aufnahme sich widersetzen. Ihr Nutze überwiegt weit den Schaden, den ihnen, in Absicht der Sitten, sonst allzustrenge Moralisten aufbürdeten. Freylich sind auch hier Grenzen: und ein Land, worinn, wie in Italien, die herrlichsten Kunstwerke in

Menge,

Menge, schlechte Wege auch in Menge, und schlechte, und nur wenige Brücken sind; ein solches Land hat diese Grenze zu seinem Nachtheil überschritten. Die Aufnahme der Zeichnungskünste ist demohngeachtet für jedes Land wünschenswerth: ihr Nutze erstreckt sich über alle Theile des Gewerbes. Unsre deutsche Fürsten scheinen es zu fühlen: v. H. sollte sich wundern, wenn er jetzt so manche neuerrichtete, aufkeimende, gutgepflegte Kunstschule in Deutschland sähe! Besonders wo Gallerien, und Antikensammlungen sind, wünscht er Kunstschulen, und dies mit vollem Recht. Gallerien und Antiken bleiben sonst unbenutzte Schätze. Obgleich Zeichnung eines der wesentlichen Stücke der Kunst ist, so versäumen sie doch so viele junge Künstler. So bald sie einen Kopf fertig entwerfen können; wandern sie als Portraitmaler aus. Aehnlichkeit des Wesens, Ausdruck des Temperaments, des Anstands, sind ihre geringste Sorgen. Genug sie malen wolfeil, daher den meisten gut.

Zeichnung, oder Bestimmung der Umrisse, und Uibereinstimmung der Gliedmaßen unter sich,

was die Griechen Symmetrie nannten, sind ganz genau mit einander verbunden. Dies giebt Hr. v. H. zu Zweifeln Anlaß, wie Zeichnung schon zu des alten Parrhasius Zeiten so hoch habe gestiegen seyn können, da dieser doch erst die Symmetrie erfand. Ich sage ihnen, um nicht zu wiederholen, was sie schon in Webb lasen, nur soviel; daß Hr. v. H. den Grund so vollkommener Beschreibungen, wie uns die Griechen auch schon von ihren alten Gemälden geben, in der Seele des Menschen selbst findet; die Kunst war noch neu, zeigte ihre noch kindische Zaubereyen, und diese wurden als überraschend, und vorher nie gesehen, angestaunt, und fast vergöttert. Die Entzückung riß den Beobachter hin: er sah nur, und übersah manches: und so schrieb er seine Beschreibungen nieder. Noch jetzt hat fast jedes Städtchen seinen Apelles, dem nach dem Urtheil seiner entzückten Mitbürger keiner in der übrigen Welt gleich kömmt! Als aber Bildhauerey und Baukunst sich in Griechenland auf die höchste Stuffe schwangen, dann mußte auch die Zeichnung in Malereyen diesen das Gleichgewicht halten. Der Geschmack war gebildet; ein schlechter

Zeich-

Zeichner hätte kein Glück machen können. Nach den übriggebliebenen Stücken alter Kunst muß der Lehrer die Natur wählen, die er seinen Schülern zum Muster giebt; und an der Antike lernt auch der Schüler diejenigen Vollkommenheiten kennen, die seinem Modelle aus der Natur abgehen. Er muß aber beyden ganz genau folgen; Aug und Hand werden dadurch zu der dem Maler so köstlichen Richtigkeit, Genauigkeit und Festigkeit angewöhnt. Erst, wenn der Schüler stark hierinn ist, darf er zur Theorie übergehen, und nun den Gründen nachspüren, nach denen die großen Künstler bey ihren Meisterstücken zu Werke gegangen sind. Ein Marmorbild aus dem Alterthum lehrt so besser, als zehn Lehrbücher.

Fünf und dreyßigste Betrachtung. **Von der Zusammenstimmung der Verhältnisse.** Ich bringe ihnen den ganzen Inhalt in tabellarischer Kürze, mit Auslassung einer Widerlegung Hogarths, der Dürern in seinen Verhältnissen Mangel an Geschmack vorgeworfen hat; besonders den Figuren, die sie erklären, macht er diesen Vorwurf. Aber sie sind ja nur zur bloßen Ausmes-

sung

sung da; müssen also gerade dastehen, und sie halten immer den Figuren das Gleichgewicht, die Herr Hogarth seinem Buch von der Schönheit beygestochen hat. Ich kann sie, mit Hrn. v. H. versichern, daß ich in meinem Leben nichts bäurischeres und jämmerlicheres gesehen habe, als eben dort die florentinische Venus, oder den Apoll. Durch Ausmessungen des Körpers wird das Auge geübt. Ist erst dies richtig gewöhnt, so kann man fernerer Ausmessungen entbehren. Dürers Absicht wird überhaupt oft verkannt: er schrieb nicht blos für den Maler, sondern für jeden Werkmann, wie er selbst sagt, der Zeichenkunst braucht. Kann daher der Maler Dürers in Quadrate gestellte, mühsam berechnete Köpfe entbehren; vielleicht erleichtern sie die Arbeit des Bildschnitzers desto mehr. Dürer schnitzte ja selbst sehr schön. Ich führe sie zu den Berechnungen der Körpertheile selbst. Die Antiken dienen hier zum Muster. Die ausgesuchtesten haben 8 Kopflängen. Wollte ich hier unsrem M. in allen seinen Abwegen folgen, die er bald über Phidias Löwenklaue, Pulchers Riesenzahn, über Vasari, Michel Angelo's Bacchus, den Raphael für eine Antike soll gehalten haben, macht;

ich

ich würde nur mit Mühe den Rückweg wieder finden. Ich bleibe näher bey der Sache, und gebe ihnen die Berechnung aus der sechs und dreyßigsten Betrachtung.

Wir rechnen nach Gesichtslängen, und geben dem männlichen Körper 10.

Gesichtslängen.

Vom Haarwuchs der Stirne, bis zum Kinn = 1
— Kinn, bis zur Halsgrube = = = 1
— der Halsgrube, bis unter die Brust = 1
— der Brust, bis an den Nabel = = = 1
— dem Nabel, bis an die Schamtheile = 1

5

Machen beym Mann die Hälfte des Körpers aus.

Von den Schamtheilen, bis zum Knie = 2
Das Knie = = = = = = = = = = $\frac{1}{2}$
Vom untern Theil des Knies bis zum äußersten Knöchel = = = = = = 2
Von da bis unter die Ferse = = = = $\frac{1}{2}$

5

Zusammen 10 Gesichtslängen.

Wenn man die Arme ausstreckt, so ist diese Breite der Länge gleich. Von

Von der Schulter bis zum Ellenbogen = = 2
Vom Ellenbogen, bis zum kleinen Finger = 2
Von der Einsetzung des Schulterbeins, bis
zur Höhlung der Kehle = = = = 1

5

Dies zweymal genommen macht wieder 10 Gesichtslängen.

An den Fingern beyder Hände bleibt noch eine halbe Gesichtslänge übrig: diese wird für den Schluß des Schulterbeins sowohl am Schulterblatt, als auch mit der sogenannten Pfanne an dem Ellenbogenbein, bey Ausstreckung des Arms, eingerechnet.

Sie sehen, daß ich ihnen die Sache mittheile, als ob sie morgen gleich ein solches Bild entwerfen sollten; vielleicht macht es ihnen doch Vergnügen, die Richtigkeit dieser Angaben zu erproben. Lassen sie uns also immer diese Berechnungen fortsetzen!

Die Breite des Auges beträgt den fünften Theil der Breite des Gesichts, und der Abstand beyder Augen von einander, eben so viel. Es hätten also in der Breite des Gesichts 5 Augen Raum. Die

Länge

Länge der Hand ist die Länge des Gesichts, und die Fußsohle der sechste Theil der Körperlänge. Bey Frauenzimmern, deren Verhältniß überhaupt etwas kleiner ist, ist auch der Fuß kleiner. Auch machen die beyden Warzen der Brüste und das Halsgrübchen bey der schönen weiblichen Natur einen gleichseitigen Triangel.

Albrecht Dürers genaues Werk von menschlichen Verhältnissen habe ich schon einmal genannt: auch von Preisler haben wir eines, der darinn Dürern gefolgt ist, und, nebst seinem Vorgänger, leicht mit den Verhältnissen des Vitruvs, und der Alten überhaupt, vereinigt werden kann. Die Alten rechnen nach Köpfen, wir und Preisler nach Gesichtslängen. Der Unterschied ist kaum bemerkbar zwischen 8 Köpfen und 10 Gesichtslängen. Bisweilen findet man an den Antiken kleine Verschiedenheiten im Verhältnis eines Gliedes zum andern: z. B. Laokoons linkes Bein ist um $\frac{1}{3}$ eines Verhältnistheils länger, als das rechte: und Apollo linkes Bein gar um 9 Minuten länger, als das rechte. Der medizeischen Venus gebogener Fuß ist $1\frac{1}{4}$ Verhältnistheil länger als der

tra=

tragende, und das rechte Bein des größeren Sohns des Laokoon um $\frac{3}{4}$ eines Verhältnistheils länger, als das linke. Ich finde die Anmerkung des B. sehr wahr, daß mancher schlechte Künstler, der dies hört, sich freuen, und wie der Esel in der Fabel zum Löwen sagen wird: ich grüße dich, mein lieber Bruder! ohne zu bedenken, daß eben diese Statuen durch dergleichen Verkürzungen sich zurückziehender Theile gewinnen mußten, und daß sie demohngeachtet für die Stelle, für welche sie bestimmt waren, das richtigste Verhältnis haben. Sie erinnern sich wohl, lieber Freund, an die Minervastatuen des Phidias, und Alkamenes, und daß die rauhere des erstern, an ihren hohen Ort aufgestellt, die fein ausgearbeitete des letztern an Wirkung weit übertraf. Jeder Künstler sollte fleißig an diesen erlaubten nothwendigen Kunstgriff denken!

Ich komme mit unserm H. auf die sieben und dreißigste Betrachtung, **die von der sogenannten Schönheitslinie in der Stellung, und den Umrissen handelt.** Man redet in allen Schulen von Schönheitslinien. In der einen sind es Wellen- und Schlangenlinien: andere vergleichen die zwang-

los-

lose Richtung des Körpers mit der sanft empor=steigenden lodernden Flamme. Hogarth hat sich neu=erlich am meisten auf ihre Bestimmung eingelassen; sein Werk soll ihnen in folgenden Briefen bekannt wer=den. Er ist ganz für die wellenförmige Linie, und meint sogar: eine Spinne könne deswegen gar nicht schön seyn, weil sie nichts Wellenförmiges habe. De Piles nimmt zirkelrunde Linien für die schönsten. Die Natur selbst bindet sich nicht an Eine Linie. Be=trachten sie ihr Aug: Augapfel, Augenlieder sind an der Form ganz verschieden; nur zur Wirkung im Ganzen sind sie vereint. Es läßt sich daher wohl nicht die Schönheit aller Theile nach einer einzigen Li=nie bestimmen. Für den menschlichen Körper ist es die Wellenlinie. Ihre schöne Biegungen und He=bungen sind das Eigenthum der blühenden Jugend: sie hat mehr Mannigfaltigkeit, als jede andre. Aber sanft und minder gezwungen muß sie seyn.

Acht und dreißigste Betrachtung. **Wahr=nehmung sanfter Umrisse in der Natur.** Die Natur läßt ihre Umrisse kaum bemerken: der Maler muß ihr darinn nachzuahmen trachten. Die Luft umgiebt jeden Körper, und wirkt schon in geringer Ferne wie ein Schleyer, der kleine Fehler der Haut

versteckt, und grösere Schönheiten verrathen läßt. Der Maler muß durch Versteckung der Umrisse, und durch Verschmelzung seiner Farben den Figuren eben diesen Schleyer zu geben suchen: sie erhalten dadurch Rundung, und heben sich, und der Beobachter glaubt um sie her schauen zu können; er wünscht noch mehr, und immer mehr von dem verstohlnen Umriß zu entdecken, und freut sich der angenehmen Täuschung.

Die neun und dreyßigste Betrachtung bestimmt den Charakter der Umrisse, und die verschiedenen Zeichnungsarten insbesondere. Je fließender, wohl geleiteter, von jähen Brüchen, und höckerigten Erhebungen freyer die Umrisse sind, desto schöner sind sie. Die Zeichnung muß sich nach dem Charakter dessen was sie vorstellen will richten. Apoll hat sanftere rundere Formen, als ein muskelreicher Hercules: Silen, oder das gröbere Faunengeschlecht hat nicht die schwanke, sanftgewundene Gestalt eines Merkurs oder Bacchus. Apoll, als Gott, ist schöner, als Antinous, oder Meleager, die uns die griechische Kunst als Muster schöner Jugend übrig ließ. Die Göttergeschichte kennt zwey Liebesgöttinnen, eine der himmlischen, und eine der irdischen Liebe: aber der Künstler darf der einen keine schönere Umrisse geben, als der andern: beyde sind Göttinnen. Ich denke aber, er kann sie demohngeachtet genug unterscheiden; bey gleichschönem Umriß würde doch die schamhafte, zärtliche, himmlische Liebe, leicht zu erkennen seyn: sie würde nicht mit dem lüsternen Aug und dem verführerischen Wink zu sich la-

den,

den, wie die sinnliche. Charaktere von Kindern sollte jeder Künstler in den Bildsäulen des Algardi, und Flamingo studiren. Laokoon ist Muster männlicher erhabener Bildung; seine feste Glieder verrathen dies Alter. Nur muß der Künstler die durch den Schlangenbiß vergifteten, und aufgeschwollenen Glieder, bey andrer Bestimmung in der Nachahmung mäßigen. Ohne gleiche Ursache würden diese allenthalben angespannte Muskeln schlechte Wirkung thun! Michel Angelo hielt besonders diese Statue, und den alten Rumpf des sitzenden Hercules (Torso d'Hercule) sehr werth, und Laokoons Kopf für unnachahmlich. Seine lebhafte Einbildungskraft stellte sich den eben genannten Hercules, von dem uns nur der Rücken übrig blieb, sitzend vor, den Kopf auf den einen Arm gestützt, dessen Ellenbogen auf dem Knie ruhend, die Hand des andern aber im Schoos liegend. So bildete er ihn in Wachs, welches noch in Florenz zu sehen ist. Er läßt ihn, mit dem, dem Helden sehr angemessenen Charakter über neue große Thaten nachsinnen. Ich verschweige ihnen die Fehler, in die manche gerathen, wenn sie, bey der Wahl ihrer Charaktere, Flußgötter zu ihren ehrwürdigen Männern, oder den farnesischen Hercules, der sich ermüdet und schlaff auf seine Keule stützt, zum Muster der angestrengtesten Kraft wählen. Auch die alten Kunstschulen waren im Ausdruck ihrer Umrisse verschieden. Der Sycionischen legt man gemeiniglich sanfte, fließende und große; der Athenienischen starke und ausgedrückte; der Corinthischen schwächere weichlichere; und der Rhodischen anmuthige bey.

Man vergleicht sie mit Neuern, und findet in den Werken des Michel Angelo, der Carracci und ihrer Schüler Spuren dieser verschiedenen griechischen Schulen: Johann Bologna wird so in die Corinthische versetzt; Schade nur, daß er nicht immer einerley Manier beybehielt! Winkelmann vergleicht glücklicher Michel Angelo's Werke mit denen aus den besten Zeiten der hetrurischen Kunst. Zur Zeichnung der Falten und ihrer Anordnung sind unter den Antiken einige weibliche Figuren, besonders die Flora von Farnese, Muster: Raphael und Poussin unter den Neuern. Guido Reni und Franz von Parma lehren, neben der Antike, sanfte Umrisse. Wer im Zeichnen Unterricht giebt, soll seinen Schülern anfänglich die schnelle, flache und eckigte Art zu zeichnen vor der sanften und gelinden einschärfen. Letztere artet sonst leicht in kleine, magere Manier aus. Junge Künstler wollen gern alles ausdrücken, und büßen darüber den edlen Schwung und die Kühnheit ein, die in der Folge den Meister machen. Nur soll auch der Zeichenmeister, wie der Maler, keine scharfe trockene Außenlinie in seiner Schule dulden.

Was Hr. v. H. von verhältnißmäßiger Andeutung der Muskeln sagt, erfahren sie aus der vierzigsten Betrachtung. Der Ausdruck der Muskeln hat nach Alter und Stand Stuffen. Die ängstliche, verzagte Manier hindert den ächten Ausdruck der Muskeln: sie ist Folge des erstgenannten Fehlers, der zu frühen Auszeichnung aller Kleinigkeiten. Um sicher zu zeichnen, muß man die Sache ganz kennen, die man zeichnen will. Manchen macht das zu häufige Zeichnen nach Antiken

tiken steif. Lebende Modelle hätten ihn eine Mittelstraße finden lassen. Auch scheint mancher über den Muskeln die Haut vergessen zu haben, welche sie bedeckt. Unser V. sagt: es ist ein trauriger Vorzug, durch Aufdeckung der Muskeln gelehrter zu scheinen, wenn es mit Aufopferung der gefälligen Natur geschieht. Michel Angelo ist darüber oft schon Vorwürfen ausgesetzt gewesen. Die Farbe der Haut muß die Muskeln nur sanft angeben: gleichsam nur errathen lassen; natürlich nach Alter, Stand und Grad der Bewegung mehr oder minder: am behutsamsten bey Frauenzimmern.

Laireſſe empfielt den Lehrlingen die Kupferstiche des alten Hemskerk zu Mustern für Zuverläßigkeit, und Festigkeit der Züge. Seine Gemälde sind nicht so schön als Gemälde, sondern mehr als Unterricht für den Ausdruck der Muskeln. Auch die Arbeiten des Hrn. Golzius sind dazu nützlich, wenn die Anweisung eines verständigen Lehrers ihnen das oft Uibertriebene nimmt. Der Künstler, den Hr. v. H. hier anführt, handelte sehr weise, der, wenn er seinen Lehrlingen durch die gewöhnliche Mittel- oder Theillinie, die Stellung des Körpers angedeutet hatte, bemüht war, die Knochen auszuzeichnen, in folgenden Stunden die Muskeln darauf zu bilden, und endlich, mit abermaliger Abwechslung der Kreide die Außenlinie zu verschönern.

Fast wie man unter dem Gewand das Glied noch andeutet; so müssen die Muskeln unter der Haut kenntlich werden. Leben sie wohl.

# Eilfter Brief.

Guter N...!

Die Lehre von der Bewegung beschäftigt unsern B. in der ein und vierzigsten Betrachtung. Diese muß dem Ausdruck der Seele angemessen seyn, und mit den übrigen Figuren des Gemäldes im gehörigen Verhältnis stehen. Die Gesetze der Schwere sind auch Gesetze der Bewegung; sie sehen daraus, lieber Freund, daß es bey weitem keine so ungereimte Forderung sey, als viele Maler glauben, wenn man sie erinnert, das Studium der Mathematik nicht zu vernachläßigen. Diese lehrt ihn den Punkt auf der Grundfläche eines Körpers finden, der seine Schwere stützt: er wird sich mit demselben nie außerhalb dieser Fläche verirren, und seine Figuren werden nie vom Gleichgewicht so verlassen erscheinen, als ob sie so eben in Gefahr wären, niederzufallen. Der Künstler muß hier dem Beyspiel der größten Meister nachzustreben suchen, die dergleichen Stellungen, oder Lagen, wenn sie nicht verhütet werden konnten, durch kleine Vortheile der Zeichnung, für Gefahr sicherten: Claude Lorraine stützt den Körper seines Narcissus, der sich auf der Erde knieend über eine Brunnquelle beugt, auf einen Arm und auf die Hand. Gewöhnlich legt man den Druck des Körpers bey jungen Körpern auf einen Fuß, dieser muß alsdann jedesmal senkrecht unter der Halsgrube

grube zu stehen kommen, so lang ihm der andre nicht zu Hülfe kommt; aber meistens bleibt dieser nur spielend, bey Alten hingegen und bey sehr müden Leuten trägt er mit zur Körperstützung bey. Alsdann fällt die Directionslinie zwischen beede Füße. Die politischen Bauern des Ostade stehen so. Alberti verlangt in seinem schon angeführten Buch über Malerey siebenfache Bewegung in jedem Gemälde. Sie können denken, daß Hr. v. H. wenig mit diesem Verzeichnis zufrieden sey, und daß er den ersten Grundsätzen der Schönheit gemäß, die Regel sicherer festsetze: alle Bewegungen müssen aus der Handlung, und den Umständen bey derselben zwangfrey herfließen. Leonardo da Vinci fordert vom Künstler, daß er seine Figuren nie völlig von der Seite, noch ganz von vorn, oder ganz vom Rücken darstelle, und er hat Recht. Eben dieser stellte in Bildnissen großer Herrn und ehrwürdiger Alten den Kopf mit dem halben Leib in gleiche Richtung, daß man also gleichviel von beyden Seiten des Gesichts sah; man nennt es das Gesicht in Majestät, allein neuere Bildnißmaler nützen der Wirkung ihrer Arbeiten durch Schatten und Licht besser, indem sie von der einen Hälfte des Gesichts fast ein Drittheil verstecken. Die Regel des Lairesse: daß das Haupt immer gegen die höchste Schulter etwas gebeugt seyn müsse, werden sie bey ganz ruhigstehenden Personen schön finden, aber bey Figuren in Bewegung würde ihre Anwendung den Vorwurf accademischer, fast mögt ich sagen, Steifheit verdienen. Selbst gute Beyspiele an

Statuen sprechen gegen diesen Satz des Laireſſe. Sandrarts Behauptung ist richtiger: Bey sitzenden oder stehenden Bildern müsse das Angesicht dahin gewendet seyn, wohin der Arm vorn hinaus zeige. Die schalkhafte Bemerkung des Hrn. V. kann ich ihnen nicht verschweigen: er meint, wohin wohl das Gesicht des Kriegsgottes gewendet seyn würde, wenn er von seiner Venus sich verabschiedet, und mit kühnem Arm ins Feld hinaus weißt? Es liegt darinn ein schöner Einwurf auf die niemals ganz zu bestimmende Anwendbarkeit auch dieses Satzes. Der Künstler wird sich am schicklichsten hier her-aushelfen, der die Stellungen seiner Figuren ihrem Ausdruck gemäß zu zeichnen sucht. Achtsamkeit auf die Bewegung der Thiere und Menschen in der Natur wird das Urtheil über solche Stücke erleichtern. Wer auf Reisen, und auf einsamen Spaziergängen auf jede mannigfaltige Bewegung, an Menschen, Thieren, Bäumen Acht giebt, wird leicht so viele Erfahrungen dadurch sammeln, daß er bey Werken der Kunst mit Zuverläßigkeit Urtheile über diesen Punkt zu fällen vermag. Wenigstens darf ich sie versichern, daß das Vergnügen, welches diese Beobachtung gewährt, eben so groß als vielleicht ihr Nutzen sey. Wir verfolgen den V. in der zwey und vierzigsten Betrachtung, welcher er die Aufschrift: Natur in Ruhe, und Natur in Bewegung, gewidmet hat. Er beginnt sie mit einem Lob der Seestürme des Vernet, an welchen er höchstens den umherfahrenden Blitz tadelt. Er nimmt davon Gelegenheit, den Künstlern die Vor-

stellung von dergleichen Naturerscheinungen zu widerrathen, die selbst einem Claude Lorrain, und Caspar Poussin, Tempesta, Agricola, kurz, sehr großen Meistern nicht sehr geglückt sind. Ihnen rufe ich das ins Gedächtniß zurück, was ich in vorigen Briefen über die Sache mit ihnen sprach, und welches ganz mit den Sätzen des V. übereinkommt. Uiberhaupt ist die Natur in Ruhe vortheilhafter zu Gemälden, als die Natur in Bewegung. Geschichten, worinn wenigstens einige Zeitblicke vorhanden waren, in denen alle daran theilhabende Personen wahrscheinlicher Weise unbeweglich blieben, sind der Wahrheit in Gemälden gemäßer, als Vorstellungen voll Bewegung, und Getümmel, welche die Einbildungskraft zu bald beleidigen; Hr. v. H. erläutert durch Beyspiele den Satz. Der Augenblick, wo Mutius Scävola seine Hand ins Feuer hält, und alle Umstehende sammt dem Porsenna ihrem Staunen überläßt, der Eindruck, den Alexanders Erscheinen in dem Zelte des Darius auf dessen Familie macht, sind solche für die Malerey vortheilhafte Schilderungen: Webb hat uns bewiesen, wie zärtlich die Griechen darinn dachten, und wir und unsre Künstler würden sehr dabey gewinnen, wenn wir hierinn achtsamer wären. Dennoch ist auch die Natur in voller Bewegung zu Zeiten zu entschuldigen: sonst müßten wir keine Schlachtstükke, und Scharmützel gut finden können: allein die Menge der Gegenstände zerstreut da den Beobachter, daß er bey richtigem Ausdruck der Kämpfer, das Unwahrscheinliche ihres Getümmels leicht über-

sieht: nie kann er dies in einer einzelnen Figur: ein Tänzer auf einem Fuß, oder in der Luft hüpfend, eine laufende Atalanta, bleiben daher sehr unwahrscheinliche Vorstellungen. Demohngeachtet ist in Gemälden, von denen man spricht, die Natur in Ruhe sey darinn geschildert, bisweilen alles in Bewegung: es sagt dieser Ausdruck nur so viel: jede Figur kann wenigstens durch festes Auftreten einen Zeitpunkt der Ruhe zeigen. Ein Beyspiel erläutert diese Forderung an Künstler gut. In dem Urtheil des Salomo ist der Arm des Kriegers, welcher mit dem Schwerdt das streitige Kind theilen soll, in Bewegung, er ist gezückt, den Streich zu vollbringen; allein die wahre Mutter stämmt ihren Arm gegen den seinigen: alle Umstehende ergreift Erstaunen; und jetzt ist alles in der ganzen Geschichte unthätig und voll Ruhe. An Deckenstükken dürfen sie weniger streng auf diese Regel dringen; Merkur, Amor, und alle die Götter, welche gewöhnlich in dergleichen Gemälden Hauptrollen spielen, sammt der Luft, worinn ihre Flügel sich schwingen, und die Tauben am Wagen flattern, erfordern ohnehin einen sehr starken Grad von Einbildungskraft, um sie in deutschen Sälen nicht zu unwahrscheinlich zu finden, als daß man nicht die Unwahrscheinlichkeit in der Bewegung übersehen sollte. Rathen sie überhaupt dem Künstler, daß er sich durch zu große und zu steife Forderungen mancher Kunstrichter in Absicht auf Ruhe und Bewegung nicht irre leiten lasse, daß er dafür in der Wahl des Gegenstandes, und im Ausdruck das

Schickliche

Schickliche nie aus den Augen verliere, und seinen Bildern diejenige Bewegung zu geben trachte, welche ihnen Schönheit und zwangloſen Anſtand mittheilt, und welche im allgemeinen Verſtande auch die ruhigſte Stellung (attitude) unter ſich begreift. Selbſt Todte ſind dieſer reizertheilenden Bewegung fähig; und das Begehren des Laireſſe in Abſicht auf ſolche Körper verdient genaue Beherzigung. Der getödtete Adonis, den unſer Hr. V. aus Abraham Janßens Gemälde beſchreibt, liefert ein ſehr gutes Beyſpiel. Würden Künſtler dergleichen Muſter fleißiger ſtudiren, und ſich durch Geniedrang weniger an Rembrands Vorſtellungen von der Art anziehen laſſen, ſo würden wir nicht ſo häufige, häßliche Todte mit dem Leibe und gleichgeſtreckten Beinen und Armen erblicken. Janßens Adonis kontraſtirt durch geſchickte, ungekünſtelte Abwechslung in der Lage der Glieder ſehr mit dergleichen ſteifen Frazzen. Aber auch hier iſt eine Klippe, die der Künſtler umſchiffen muß: Lazarus würde ſchlecht wirken, wenn er wie Adonis ausgeſtreckt läge. Hr. v. H. macht beyläufig eine kleine Parentheſe, die mir nicht entgehen ſoll: „Denn, ſagt er, auch Wunden wollen behutſam vorgeſtellt ſeyn“ und erhebt am Adonis, daß der eingezogene Leib ſeine Wunde verberge. Wie gerecht wäre der Wunſch, daß unſre aufblühenden Künſtler ſich genau nach dieſem weiſen Fingerzeig richten, daß ſie immer Wunden, Beulen, oder andre auffallende Häßlichkeiten zu verſtecken ſich bemühen, und nur durch einige Tropfen Bluts auf der

Erde

Erde oder am Kleide dergleichen Unglücksfälle andeuten mögten!

Noch eine Ruhe wird auf Gemälden durch Absonderung und Haltung breiter Massen, und durch gutgewählte Uibergänge von Licht und Schatten erzeugt. Hiervon sprach unser B. in der zwey und zwanzigsten Betrachtung.

Der Uibergang von Bemerkungen über Ruhe und Bewegung auf den Ausdruck der Leidenschaften, oder der Neigungen und Abneigungen der Menschen, ist sehr natürlich: die drey und vierzigste Betrachtung wird uns mit allem bekannt machen, was Hr. v. H. darüber gedacht hat. Er führt seinen Freund in einen Kunstsaal, um dort jeden Satz gleich durch Beyspiele belegen zu können, und ich glaube, beede Herrn werden es ihnen und mir nicht verargen, wenn wir uns an sie anschliessen, und mit umher wandeln. Die sterbende Dido beschäftigt ihn zuerst: diese kann in Zeichnung, im Uiblichen völlig gut ausgeführt seyn; aber sie zieht uns nur wenig an, wenn der Ausdruck ihres Gesichts nicht sehr edel ist. Niedrige Verzweiflung, und verzerrte Züge scheuchen uns von ihr hinweg. Ein Bauernstück von **Brouver**, oder Teniers unterhält seines niedrigen Gegenstandes ungeachtet, oft besser, als eine solche Geschichte, welcher der wahre Ausdruck fehlt. Da spricht das Herz, dieses wird durch die Züge der Redlichkeit und Natur, die über Teniers Naturmenschen ausgebreitet sind, wie das Auge durch den Schmelz der Farben, fest angezogen. Der Ausdruck über-

haupt

haupt muß jeden Gegenstand so zeigen, daß er scheint, was er scheinen soll. Nichts ist billiger und wahrer: erst alsdann wissen wir, und fühlen, ob der Cäsar, den uns etwa ein Gemälde schildert, der durch Cicero's Beredsamkeit, oder durch die Reize der Cleopatra, besiegte, oder was sonst für ein Cäsar, oder ob es gar keiner sey? So scheinen die alten Griechen in ihren Malereyen, nach ihren Beschreibungen zu urtheilen, selbst Farbenschönheit dem Ausdruck untergeordnet, und diesen höher als alles andre geschätzt zu haben. Herr Webb hat sie über diesen Gegenstand in meinen früheren Briefen weitläuftiger unterhalten; er kommt mit Herr v. H. in der Bewunderung der Stuffen des Ausdrucks überein, welche z. B. in einer Opferung der Iphigenia von Timanthes vereinigt waren. Jeder Zuschauer stand mit verschiedenem stärkerem oder schwächerem Ausdruck da, weil jeder seinem Charakter auch hier getreu bleiben mußte. Aber bey dem Vater der Iphigenia war des Künstlers Ausdrucksstoff gleichsam erschöpft, er verhüllte daher sein Gesicht mit dem Mantel, und wurde dadurch ein gefährliches Muster für dienstbare Nachahmer, die sobald möglich in einen solchen vorgehaltenen Mantel ihre eigne Schwäche sammt des Helden Gesicht zu bergen suchen, und vergessen, daß sie sich im Ausdruck der Uibrigen nicht verhüllten, mithandelnden Personen schon genug verrathen haben. Es ist und bleibt ein schöner Gedanke des Timanthes, aber unsre neuen Künstler sollen sich ja nicht gelüsten lassen, ihn häufig nach-

zu-

zubilden! Am meisten würde der Kunstrichter den Künstler irre führen, der darauf eine Regel zu begründen wagen wollte. Der Künstler muß beym Ausdruck nie das Eigene der Person vergessen die er schildert; alsdann wird er leicht den ihr Angemessenen finden. Die besondere Beschaffenheit der Seele, die Würde seiner handelnden Figuren, ihre Verbindung, ihr Verhältnis mit den übrigen, müssen ihn leiten, und so muß er die Abstuffungen des Ausdrucks auskundschaften. Erst muß der Künstler die Seele des Bildes überdenken, eh' er die Zeichnung des Körpers entwirft, er muß das Knocheugebäude derselben mit Muskeln besetzen, und Fleisch und Gewand in sanften Umrissen andeuten. Am schwersten ist die Aeußerung des Ausdrucks von einerley Leidenschaft in Figuren von verschiedener Gemüthsart; z. B. Ausdruck verstellter Freundlichkeit eines Menschenhassers, und des Lächelns der verbissenen Wuth. Nach der Würde des Gegenstandes muß der Ausdruck jeder Leidenschaft gemäßigt seyn: Götter und Helden müssen nie lachen, wie Barden, oder wie alte Deutsche bey Trinkgelagen. Ich würde sie ermüden, wenn ich ihnen alle Beyspiele mittheilen wollte, die der Hr. V. hier anführt, und dennoch würden sie nie im Stande seyn, alle Mischungen, alle Abänderungen, kurz alle Stuffen im Ausdruck jeder Leidenschaft daraus abzuleiten, und sich ein Ganzes zu entwerfen. Fleißige Beobachtung im täglichen Menschenleben, Prüfung der besten Werke der Maler, Lectüre guter Dichter, und Geschichtschreiber wird sie und

ihren

ihren Künstler angenehm weiter führen, und den Ausdruck der Leidenschaften im Entstehen, im Ausbruch, im Verschwinden erleichtern. Werden sie nicht böse, daß ich fleißige Beschauung guter, und gut aufgeführter Schauspiele nicht sogleich mit in dies Recipe schrieb! Ich wollte erst erwarten, ob sie vermöge ihrer Vorliebe zu dieser Kunst, nicht selbst darauf kommen würden. Die Statuen der Alten geben zugleich herrliche Beyspiele des richtigsten Ausdrucks, und der genauesten Beobachtung des Anstandes: und diesem hierinn nachzueifern, muß des Künstlers hauptsächliche Sorge seyn. Der Zorn seiner Figuren muß nie bis auf Verzerrung des Gesichts, und ihre Betrübniß nie bis auf verwirrtes Haarausraufen ausarten. Ich könnte ihnen Beyspiele von dergleichen Kunstverirrungen hier der Reihe nach aufführen; allein ich weiß, daß sie sich leicht aus ihren Kupferstichen von der Wahrheit der Sache, und zugleich von ihrer widrigen Wirkung überzeugen können. Venus die sich über ihrem Adon die Haare ausrauft, und den schönen Busen zerfleischt, hört auf, die liebenswürdigste Göttinn zu seyn, sie erregt Schauer, gleich einer Furie des Orkus. Nach Hrn. v. H. Beschreibung zeigte Jannßen, daß sich auch dieser Gegenstand der Venus würdig schildern lasse. Niobe und Laokoon beweisen die Zärtlichkeit, mit welcher die Alten auch den höchsten Schmerz zu mildern gewußt haben, in hohem Grad. Winkelmann hat die Schönheiten dieser vortreflichen Bildsäulen meisterhaft entwickelt: und neuer hat Hr. v. Ramdohr sie beschrieben;

ben; ich werde sie in der Folge mit beyden bekannt zu machen suchen. Aber merken sie sich auch hier eine drohende Gefahr, und weichen sie derselben aus. Die Lehre von der Mäßigung des Ausdrucks der Leidenschaften kann misbraucht werden, und durch zu großes Bestreben, den Ausdruck in den Schranken des Wohlstandes, und der Würde der Figuren zu erhalten, kann er ganz verschwinden: dies ist ein noch traurigeres Extrem, und ich kann sie versichern, daß ich den Ausdruck von Leidenschaft dem Künstler eher zu gut halte, auch wenn dadurch Mund, oder Aug, oder Hand etwas verdreht würde, als die pedantische Simnlosigkeit, welche oft auf Malereyen verfeuerten Ausdruck der Leidenschaften vorstellen soll. Ich sehe alsdann Marionetten, und gehe mit Unwillen von dem Werk hinweg. Hr. v. H. schließt seine Betrachtnug mit dem Trost: daß einem Künstler, der selber Sitten und feines Gefühl habe, (seine übrigen Gaben vorausgesetzt), nicht schwer fallen könne, jeglichen Ausdruck zu verschönern, ohne ihn ganz zu zernichten! Er hat bey diesen Voraussetzungen Recht: allein, guter N., überschauen sie die Reihe neuerer Maler, und sie werden finden, daß es bey solchen Voraussetzungen den meisten schwer fallen müsse, die geforderte Mäßigung und Verschönerung des Ausdrucks zu erreichen, weil den meisten Sitten und zarte Empfindung fehlt.

Die vier und vierzigste Betrachtung ist überschrieben: **Stufen der Leidenschaften, der Theilnehmung, und ihres Ausdrucks.** Hr. v. H. fragt:

fragt: wie erreichen wir die Mischung der Gemüthsbewegungen, und die Vollkommenheit des Euphranor, an dessen Abbildung des Paris man sogleich sah, daß er der Schiedsrichter der drey Göttinnen, der Liebhaber der Helena, und Achills Mörder gewesen sey? Es ist schwer, diesen verschiedenen Ausdruck deutlich zu machen: aber fürchten sie nichts, es ist nicht unmöglich. Wahrscheinlich hat Euphranors Einbildungskraft dies Meisterwerk nicht allein erschaffen: er hat leicht einen schönen Jüngling gefunden, sagt unser Hr. B., an dem der äußere Hang zur Wollust gewisse Tücke des Herzens mehr verhüllte, als verbarg. Diesen hat er in sein Handbuch eingezeichnet, wie noch jetzt unsre sorgsamsten Künstler dies zu thun pflegen, und von diesem hat er alsdann, wie van Dyk, da Vinci, oder Piazetta das Ideal seines Paris abgeborgt. Dies ist Muthmaßung: zeigen sie mir eine wahrscheinlichere, sie sollen außer meinem Dank auch noch das Vergnügen haben, daß ich die eben angeführte in meinem und des N. Namen als unrichtig zurücknehme. Dieser geht jetzt auf Regeln über, welche es durchaus verdienen, auch ihnen genannt, und auch ihrem Gedächtnis eingeprägt zu werden. Jedem Künstler sollten sie ohnehin tief in der Seele und unauslöschlich stehen. Treffen verschiedene Leidenschaften in einem Charakter zusammen, so muß die vorzüglichste Neigung, die der Hauptthandlung am angemessensten ist, vor jeder andern herrschen. So würde der Ausdruck väterlicher Liebe nicht der richtigste bey einer Opfe-

rung Isaaks seyn; da muß fester Glaube diesen zärtlichen Kummer des Vaters kaum bemerkbar werden lassen. In der Lebensgeschichte unsers Heilandes sind viele Scenen, welche Mischungen von Mitleid und Gefühl der Größe, Ernst und Erbarmen zulassen: sie sind aber so leicht nicht, wie viele Künstler glauben, die ihn schon als Kind meisterhaft vorgestellt zu haben wähnen, wenn sie nur ein schönes Kind gemalt haben. Ich gestehe gern, daß ich hier nicht ganz des V. Meynung sey, aber ich weiß nicht, was mich so mächtig zurück hält, mich selbst ihnen deutlicher zu erklären? Vielleicht die Furcht, gegen verjährte Vorurtheile anzustoßen, welchen, wie der Abt Thomas sagt, Völker ihr Glück, und Nationen ihre Größe zu verdanken haben; sie mögen selbst darüber nachdenken, ob ein junger Christus in den Kinderjahren nicht ganz des Kenners Beyfall verdiene, der auch nur so unschuldig lächle, als ein schönes Kind vom nemlichen Alter, und an dem, wie an van der Werfs heiligen Familien, der kleine Gott sich durch nichts als durch Züge der edelsten Menschheit verrathe! Barocci, und Lairesse werden hier empfohlen, und die Künstler, denen Gemäldesammlungen zu ferne liegen, auf Kupferstiche verwiesen. Alexander im Zelte des Darius, nach le Brün, von Edelink gestochen, und die letzte Oehlung des Poussin sind Hauptmuster des wahren, nach Alter, Stand und Würde verschiedenen Ausdrucks; nicht weniger lehrreich sind sogenannte Pietà, Kreuzabnehmungen nach Rubens und Gerhard Segers, und

des

des ersteren jüngstes Gericht zeigt die Abstufungen des Ausdrucks der Leidenschaften sehr meisterhaft. Allein der Künstler muß auch hier nie bloßer Nachahmer seyn, sondern auf die Wirkungen und Aeusserungen der Gemüthsbewegungen bey sich selbst, und andern, genau Acht haben, und so auf Nachdenken und Erfahrungen seine Regeln gründen. Je entschiedener die Kraft, je höher die Macht einer vorgestellten Figur ist, je mindere Anstrengung erfordert es, wenn sie damit wirkt. Jupiter und Juno brauchen nur mit den Augen zu winken, sogleich zittert der Olymp, und der Erzengel Michael von Guido oder Raphael bedarf es nicht mit menschlicher Körperanstrengung gegen die Empörer des Himmels zu kämpfen: Zorn eines Menschen würde ihn erniedrigen. Hercules macht hier so ziemlich eine Ausnahme. Ihm ist blos Körperstärke zugetheilt, wenn er daher gegen Löwen kämpft, wenn er Riesen erdrückt, so müssen wir sehen, daß ein Mann die ihm hierzu verliehene Kraft anwendet; seine Muskeln müssen stark in Thätigkeit seyn, und wir dürfen die Mühe gewahr werden, welche ihn die Heldenthat kostet. Am schwersten ist es unsern Künstlern, unsern Gott vorzustellen. Kein menschliches Bild ist groß und edel genug, um ihn nach wahren Religionsbegriffen zu schildern. Ich könnte sehr viele Beyspiele anführen, wie wenigen Künstlern es geglückt sey, diese Schwierigkeit zu übersteigen. Unser Hr. V. läßt daher, aber ganz geheim, vielleicht aus gleicher Furcht, welche vorhin meine Aeußerung zurückhielt, errathen, daß der Künstler sich am schicklich-

sten herausziehen könne, wenn er nie dem kühnen Gedanken unterliege, sich an die sinnliche Vorstellung Gottes zu wagen. Ich sage dies desto lauter, Gott ist zu erhaben über jede Menschengestalt, als daß er nicht auch bey der glücklichsten Einbildungskraft dadurch verlieren sollte. Hr. Junker hat über die sinnliche Darstellung Gottes, oder wie er es nennt, über Gott Vaters-Köpfe ein Büchlein geschrieben, mit dem ich in der Folge ihre Bibliothek vermehren will, und dort sollen sie auch meine eigene Bemerkungen über die Sache eingestreut finden. Vorstellungen des Heylandes sind, wie gesagt, minderen Schwierigkeiten unterworfen, und in denselben kaum ein Künstler seine Fähigkeit in Vereinigung der edelsten Charakterzüge bewähren. Durch fabelhafte Vorstellungen wollen wir angenehm getäuscht, nicht überzeugt seyn: daher hat hier der Künstler weit freyeren Raum, hier darf er uns himmelstürmende Riesen, und die Götter im Kampf, den Jupiter majestätisch ruhig zürnend vorstellen. Die Wirkung zeige, daß er zürnt: es blitzt, und Berge zerstieben vom Blitz getroffen, und die Thoren, sagt unser V., die die Gottheit stürzen wollten, kämpfen mit ihren Gräbern. Der Gegensatz erhebt ganz widrige Charaktere in unterschiedenen Vorwürfen; der erhabene, ruhige, große Constantin wird dadurch noch herrlicher, in Raphaels berühmter Malerey, daß der besiegte, oder wenigstens schon ganz geschwächte Maxentius stark in die Augen fällt. Sein Pferd versagt ihm Folgsamkeit, über den Fluß zu schwimmen, er strengt

jede

jede Kraft vergeblich an, und Furcht und Wuth verzerren sein Gesicht. Daß er jetzt sinkt, scheint ihm minder schrecklich, als daß er alles verliert. Durch kluge Entgegenstellung verschiedener Ausdrücke in den verschiedenen Figuren eines Stücks erleichtert sich der Verfertiger die Mühe; unsre Einbildungskraft ist gefällig genug, seinen Fingerzeigen zu folgen, und einen Theil der Mühe zu übernehmen, so bald er durch Gegensätze derselben zu Hülfe kömmt; sie enträthselt alsdann einen Ausdruck aus dem andern. Ich schließe diesen Brief mit einer Stelle unsers B. die noch manche Erläuterung des Gesagten in sich faßt, und ihnen zugleich den Gegenstand künftiger Betrachtungen entdeckt. „Durch die ungezwungensten Gebärden, und durch wenige Drücke und Meisterzüge im Gesicht veroffenbaren sich die entscheidenden Kennzeichen menschlicher Neigungen und Abneigungen: aber werden Licht und Farben weniger dabey einstimmen dürfen?“ Sie können daher darauf rechnen, daß ich im nächsten Briefe über Farbengebung mit ihnen mich unterhalten werde; zum Voraus können sie zugleich auf manchen angenehmen, und weisen Satz rechnen, durch den unser B. die Hochachtung nur noch vergrößern wird, welche er bey uns beeden, wie bey der Kennerwelt, erworben hat. Ich glaube es schon einmal gegen sie geäussert zu haben, daß Hr. v. H. seine Lehrsätze nur zu sehr in den witzigen Vortrag versteckt, daß wenigstens ganz gewöhnlichen Künstlern auch bey dem besten Bestreben, ihre Kenntnisse dadurch zu erwei-

tern, das Studium seines Buchs sehr mühsam wird, und meistens ganz nutzlos bleibt, wenn sie nicht einen Freund an der Hand haben, der sie durch diese Labyrinthe leitet. Hr. v. H. hat einen so reichen Stoff von Kenntnissen in sich, und dieser ergießt sich so ungezwungen über seine Betrachtungen, daß es selbst Kennern Mühe macht, ihm zu folgen, und sie dürfen mir es glauben, daß der Auszug, den ich für sie daraus verfertige, mehr Arbeit koste, als etwa ein Commentar über das Buch mich kosten würde: wenigstens würde alsdann der Nutzen desselben noch sehr erhöht werden, wenn bey mündlichem Unterricht in Kunstschulen ein ämsiger Lehrer dasselbe zum Grund seiner Vorlesungen legte, und durch Vorzeigung von Kupferstichen, oder gar Malereyen, seine Sätze erläuterte. Allein, lieber Freund, dies gehört in die Reihe frommer Wünsche in dieser besten Welt; sie werden wenigstens immer etwas gewinnen, und das mühsame Nachdenken über Hr. v. H. Betrachtungen erleichtern, wenn sie meine Briefe als Einleitungen ansehen, erst diese genau durchgehen, und, wenn sie Muse genug haben, alsdann erst das Buch selbst in die Hand nehmen. Leben sie wohl.

# Zwölfter Brief.

Schriftliche Unterhaltung mit ihnen, und besonders über unsre Kunstbibliothek, ist mir schon so zur Gewohnheit, daß ich immer etwas zu vermissen wähne, wenn ich einen Tag vorüber gehen lasse, ohne an sie einige Zeilen zu schicken; aber alsdann fehlt mir mehr als einen Tag lang Scherz und Freude, wenn eine Post ohne Brief von ihnen an mich ankömmt. Zween Posttage sind diesmal düster hingestrichen: sie sind sehr strafbar, aber doch schreibe ich an sie, vielleicht eben weil sie Strafe verdient haben. Hr. v. H. hat mit den Sätzen meines vorigen Briefs das dritte Buch seiner Betrachtungen geschlossen; er weilt das vierte der Lehre von der Farbengebung; es ist in zween Abschnitte getheilt: Vom Helldunkeln, oder Zusammenstimmung des Lichts, (des Schattens) und der (hellen und dunkeln Local-) Farben: und von der Farbengebung, und Ausführung insbesondere. Mit der fünf und vierzigsten Betrachtung beginnt die Lehre von der Farbengebung, dem Verständnis des Hellen und Dunkeln, und des darunter begriffenen Lichtes und Schattens überhaupt. Die schöngezeichnetste Figur eines Gemäldes verliert, wenn die Farbengebung daran vernachläßigt ist: schon die alten Griechen verehrten die Harmonie der Farben, sie sprachen von ei-

nem Ton derselben, dessen Misklang, wie Hr. V. sagt, die Anmuth der schönen Zeichnung vernichten konnte. Die Natur muß die Lehrerinn des Künstlers in der Farbengebung seyn. Ihr muß er nachzuahmen suchen, in der Pracht der Farben, und in der Kenntnis an untergeordneten Theilen ihren Schimmer zu mäßigen. Ihr muß er die Einheit der Farbengebung in einem Gemälde ablauern. Sie, lieber Freund, sind ein Liebling, und ein Vertrauter der Natur, ich darf sie nicht erst auf die mannigfachen Erscheinungen derselben und auf ihre immer neue Abwechslung aufmerksam machen! Der Künstler darf nur mit eben der Achtsamkeit auf die immer reichen Scenen der Natur im Freyen umherwandeln, wie sie, so wird sein Auge bald geübt seyn, die Schönheiten darinn auszuforschen, und er wird oft in Versuchung kommen, sie nachzuahmen. Hauptsächlich muß er sich gewöhnen, nie mehr auf ein Gemälde zu drängen, als was er unter einem rechten Winkel übersehen kann. Sehr viele Künstler sind darinn verschwenderisch, und verwirren dadurch das Auge. Es weis nirgends Ruhe zu finden, und keine unter so gehäuften malerischen Scenen fesselt es. Sie wissen es guter N—, wie behutsam hierinn die guten Künstler unter den Niederländern, Watterloo, Ruisdael, Poelemburg, Breughel, waren; selbst aus meiner kleinen Sammlung von Gemälden haben sie Beweise an Poelemburg, und an unserem Beich gesehen, wie angenehm die Ruhe für das Auge sey, welches ihm unter einem besonders dichtbeschatte-

ten Baum, an einer einsamen Quelle, am Berg=abhang, zu Theil wird, und wie wenig Verlangen es habe, auf die in der Ferne angezeigte Ebene, von blauen Bergen begrenzt, hinauszuschwärmen. Durch das Licht werden uns Körper sichtbar, und der Schein ihrer Farben ändert sich mit der Verände=rung des Lichts. In den Stunden des Morgens, erblicken wir daher die nämlichen Gegenstände an=derst, als bey hohem Mittag, oder beym letzten Schimmer des Abendroths: gute Landschaftmaler bestreben sich daher, vorzüglich diesen Unterschied in den Tagszeiten kenntlich zu machen. Unser B. giebt dergleichen Kennzeichen an: sie werden seine Beschreibung nicht weniger poetisch finden, als ich. „Die Morgensonne, sagt er, erheitert die Gipfel der Berge, und streifweise ziehen ihre Strahlen die niedrigern Höhen aus der weichenden Dämmerung hervor. Das frische Grün der Büsche steigt gleich=sam aus den Dünsten am Ufer heraus." Das Tageslicht wird allgemein, die Sonne mag sich hinter Wolken verstecken, oder nicht. Abends be=scheint die sinkende Sonne mit weniger zerstreuten Blicken; ihr Einfluß wird weniger durch Dünste gehemmt: Bäume und Häuser werfen längere Schatten: nahe vor Sonnenuntergang, an heite=ren Abenden, wird alles mit sehr lebhaftem Roth beleuchtet, alles glänzt sehr angenehm. Die Far=be des Körpers ändert daher nach dergleichen ver=schiedenen Lichtabwechselungen, aber auch nach dem Ort, worinn er steht, vermöge des Zwischen=standes der Luft, und der Grade der Entfernung.

Zugleich muß der Künstler auf die sogenannte Freundschaft der Farben seinen Fleiß wenden, und diese selbst bis zur unkenntlichen Ferne nie vernachläßigen. Je mehr oder minder Licht auf einen Körper fällt, desto stärker, oder schwächer ist sein Schatten: aber auch im tiefsten Schatten muß noch einiges Licht Statt haben, es müssen Wiederscheine mit Klugheit daran angebracht seyn: denn in einem Ort, wo das Licht völlig mangelt, würden wir nichts sehen. Das Helle und Dunkle eines Körpers ist verschieden von seinem Schatten und Licht. Die Kenntnis der Farbenfreundschaft, die Anwendung derselben auf jeden Gegenstand nach dessen Standplatz, Entfernung und Bedürfniß, entweder sich vom Grund zu erheben, oder zurück zu weichen, die die Mäßigung oder Erhöhung des angenommenen Lichtes und der ihm entgegengesetzten Schatten, oder die Unterbrechung des auffallenden Lichtes, alles dies begreift die Zusammenstimmung des Lichts und der Farben, alles dies heißt Verständniß des Hellen und Dunkeln. Licht und Schatten gehört dazu, wie der Theil zum Ganzen. Erst jetzt läßt sich der Begriff der Farbengebung festsezzen, und fassen: sie ist die Kunst, die natürliche Farbe jedes Gegenstandes, vermittelst künstlich gemischter Farben, durch die Nachahmung darzustellen. Licht und Schatten und ihre Abwechslung dürfen die natürliche Grundfarbe eines Dinges nie ganz verzehren, aber durch den Zwischenstand der Luft, und durch Entfernung kann sie, und muß sie oft ganz verdrängt werden. Diese natürliche

Farbe der Körper heißt Localfarbe. Ist der Körper an sich dunkel, so erhöht der Schatten seine Dunkelheit, die beleuchtete Seite hingegen wird nur weniger dunkel: dies nämliche wenden sie auch auf ursprünglich helle Körper an; sie werden keinen Trugschluß machen. Außer diesen zwey Haupteigenschaften der Farben, außer diesen Unterschieden heller und dunkler, giebt es Mittelfarben. Diese enthalten die Uibergänge von hellen und dunkeln, sie verbinden beyde; der Künstler muß daher auch auf sie fleißig achten, denn erst durch dies Helldunkel erhält eine Malerey neuen Zuwachs von Anmuth. Nur dies sollte man eigentlich Clair obscur nennen, und nicht, wie selbst neuere Franzosen thun, blos Schatten und Licht darunter verstehen. Der Begriff wird viel zu eingeschränkt dadurch, und in der That ist es etwas ganz anders, ist, wie gesagt, die Vereinigung des Hellen und Dunkeln, eben das, was so wenigen Kupferstechern glückt, deren Werke vollkommen heißen müßten, wenn nur Licht und Schatten zu seinem Ausdruck erfordert würde: denn Licht und Schatten ist in allen, auch den schlechtesten Kupferstichen. Hüten sie sich daher für die Zukunft, diese verschiedenen Begriffe je zu vermengen; ich werde streng darauf Acht haben. Hr. v. H. setzt diesen Gegenstand in der sechs und vierzigsten Betrachtung fort: sie ist überschrieben: Von der Erhöhung und Mäßigung des Lichts und Schattens. Ich will mich bemühen, alles auf kurze Sätze zurückzuführen. Nie muß der Künstler das einmal angenommene Licht verändern, aber

unter-

unterbrechen darf er es, durch Entgegenstellung undurchsichtiger Körper, sobald er Schatten, oder Ruheplätze in seinem Gemälde braucht. Bey dem breiten Hauptlicht, das gewöhnlich die Haupthandlung überströmt, muß der Schatten äußerst behutsam angebracht werden: um dennoch der Arbeit diesen Vortheil nicht zu entziehen, darf nur der Maler dasselbe durch **dunkle Localfarben** dämpfen, so wie es ihm vergönnt ist, das schmälere Licht durch **helle Localfarben** zu erweitern. Weiße Farbe, wenn sie besonders noch von der Sonne beleuchtet ist kann nie so wahr, nie so täuschend vorgestellt werden, wenn nicht der Künstler andere Tinten, welche sie umgeben, verhältnißweise gegen den blaulichten Schatten, und den etwas höhern Wiederschein mäßigt. Erreichen wird er dennoch diese blendende Weiße einer in eine Kuh verwandelte Jo nie: aber wenn er unsers V. Grundsatz befolgt, wird er die Einbildungskraft wenigstens angenehm anlocken. Sie können es glauben, wie schwer es, selbst großen Künstlern, sey, dergleichen ganz krelle Lichtstellen natürlich zu schildern, wenn sie sich nur die Mühe nehmen wollen, sich an das Gemälde aus meiner Sammlung zu erinnern, das den Merkur vorstellt, welcher den Argus einschläfert. Der Fall paßt ganz hierher. Schlank und köstlich gezeichnet, und gemalt, steht der listige Gott mit der Flöte vor uns, und hat durch den Zauber derselben seinen Sieg schon errungen, Argus nickt schon schlummernd mit dem Kopf, und faßt die hellen Stralen der sinkenden

Abend=

Abendsonne an seinem alternden Körper auf, der dadurch um und um geröthet wird. Beede sind nackend, und geben daher dem Künstler alle Gelegenheit durch meisterhafte Beleuchtung das Auge zu vergnügen: ein dichtes Gebüsch, durch welches die Abendsonne nur verstohlen dringt, umgiebt sie zur Seite, und über einer lieblich herabstürzenden Quelle, in welcher schwankender Schilf sich spiegelt, steht die kleine Heerde, mit der schneeweißen Jo, die zugleich von der Sonne völlig erleuchtet wird. Halten sie das Uibrige dieses Stücks zu, sie werden sich nicht überzeugen können, daß ein großer Künstler es gemalt habe, so auffallend ist ihm die Vorstellung dieser weißen beleuchteten Kuh mislungen; denn der Meister hat gleichsam muthwillig gegen jede von den Verwahrungsregeln unsers B. angestoßen, und dieser hat sie doch nur aus der Natur entlehnt, aus der schönen Natur, die weit älter, als alle Kunstbücher, ist. Empfehlen sie daher jedem Künstler diese weise Mäßigung der übrigen Tinten, wenn ihm ein so schimmerndes Licht glücken soll, führen sie ihm ihr Bedauern an, das sie bey der Betrachtung meines Poelemburgischen Argus fühlten, als sie die in jedem Verstande unglückliche Jo erblickten, aber warnen sie ihn, doch nie aus einem Aeußersten in das andere zu verfallen, nie den schwarzen Aethiopier hart an eine blendendweiße Georgianerinn zu reihen. Denn dadurch würde die Freundschaft der Farben gestört. An den Pferdeställen Wouwermanns wird die Genauigkeit besonders sichtbar, mit welcher dieser große Künstler

in

in Beleuchtung hier zu Werke gegangen ist: nie sind da feindliche Farben aneinander gestellt, nie fällt er plötzlich vom Schwarzen in das blendende Weiße, er weiß immer solche Stellen darzwischen zu bringen, welche beyde vereinigen, und das Auge aussöhnen. Ostade, Rubens, Jordans, besonders Rembrand, liefern glückliche Beispiele von der nämlichen Genauigkeit. Nur haben Rubens und Jordans ihre Wiederscheine und Verbindungen zu viel aus der Kunst, weniger aus der Natur selbst entlehnt. Keiner hat diese darinn mehr erreicht, als der Fruchtstückmaler, Johann von Huisum. Seine Trauben erzwingen die höchste Bewunderung: sie sind so durchsichtig, als am Rebstock, und ihre verschiedene Farben, blau, grün, roth, sind immer mit vieler Sorgfalt, durch darzwischen angebrachte welke, oder frische Blätter, verbunden. Eben so meisterhaft sind auch in dieser Rücksicht die Blumenstücke dieses Meisters, und wenn sie Gelegenheit haben, diese Stücke zu bewundern, so versäumen sie diese ja nie, und führen sie ihren Kunstfreund mit dahin; er wird sich dort die besten Lehrsätze sammeln. — Ich gehe zur sieben und vierzigsten Betrachtung über. Sie handelt von der Beleuchtung der einfachen Gruppe, und ganzer Partien in ihrer Verbindung. Die alten Deutschen sprachen von Klumpen in den Malereyen, jetzt gilt das Wort Gruppe dafür, welches einen Haufen versammelter Figuren bedeutet. Die Regeln zur Beleuchtung eines solchen Haufens entlehnt der B., wie die meisten Kunstrichter von der

Wein-

Weintraube. Jede einzelne Beere derselben ist beleuchtet, aber jede harmonirt zugleich mit den übrigen; Schatten und Licht wechseln mannigfaltig ab, aber dennoch leidet die ganze Masse nichts durch so viele kleine Parthien. Selbst in Landschaften an einzelnen Bäumen und Wäldern läßt sich die Weintraube als Muster zur Beleuchtung, und zur Aneinanderreihung einzelner Figuren anführen. Nur durch diese Achtsamkeit und Nachahmung haben große Künstler ihre Bilder herausgehoben, gerundet, nur dadurch hat Correggio seinen heiligen Georg hervorgebracht, den Hr. v. H. die Schule gerundeter Gruppen, oder vielmehr aller Rundung und Erhobenheit nennt. Allein, was ich schon oft bemerkte, die Natur ist auch hier des Künstlers sicherste Führerinn, und wer ihr folgt, wird weder zu schwarz schattiren, noch seine Figuren mit falschem Schimmer jede für sich glänzend, schildern, sondern in ihrer Zusammenstellung und Beleuchtung harmonisch zu werden bemüht seyn. Es hat Kenner und Kunstrichter gegeben, welche das Bild der Traube für kein taugliches Muster hierzu gehalten haben: sie besorgten, das Genie mögte dadurch gefesselt, und bey Malereyen diejenige Regelanhängigkeit erzeugt werden, welche man bey Gelehrten Pedanterie nennt. Hr. v. H. eifert dagegen, und verlangt nur, die Traube zur Richtschnur, nicht in Absicht auf die äußeren Umrisse, sondern in Rücksicht auf Unterordnung und Bindung einzelner Partien anzunehmen; alsdann wird diese Vergleichung nie schädlich seyn; es wird immer dem Geschmack

schmack des Künstlers überlassen bleiben, sie freyer oder ängstlicher nachzuahmen. Nur muß er das große Gesetz der Einheit bey seiner Malerey nie aus den Augen verlieren: Einheit der Zeit, des Orts, und der Handlung, und auch in Rücksicht auf Beleuchtung, muß er dieses Gesetz genau beobachten. Die Gruppen müssen unter einander verbunden werden: dabey hat das Genie jedes Malers reiche Gelegenheit, sich zu zeigen: ein Baumast, ein gegen die Hauptgruppe flatterndes Gewand, ein gegen dieselbe ausgestreckter Arm der äußersten Figur einer Nebengruppe, und mehr dergleichen kann durch ein Streiflicht zu der Verbindung mit dem Hauptlicht beytragen. Bewegung und Beleuchtung verbinden alsdann alle auf dem Gemälde beschäftigte Figuren; aber auch die Farben der Nebengruppen müssen so geordnet seyn, daß sie einen sanften Uibergang auf die Hauptfiguren bewirken, oder daß diese das Auge hauptsächlich anziehen. Auch in diesem Fache der Malerkunst erreichten die Niederländer eine bewundernswürdige Höhe; die aufmerksame Zergliederung ihrer Arbeiten wird dem Künstler eine unerschöpfliche Quelle seyn. Sie lehren ihn nicht nur die Kunst, die Farben, zu einem Endzweck vereinbart, zu brechen, und Wiederscheine anzubringen, nicht blos die kluge Verbindung des Hellen mit dem Dunkeln; sie zeigen sogar, wie das Helle gegen das Helle, und so auch das Dunkle gegen das Dunkle gestellt werden könne. So unterbricht ein niederländischer Maler das allzueinförmige Licht einer Ebene durch den Schatten

einer darüber hinfliegenden Wolke, wodurch Wiesen, und Saatfelder freundschaftlich aneinander geknüpft werden. Bisweilen braucht der Künstler ausgebreitetes Licht, alsdann hilft er sich durch Blicke der Sonne, durch trübes Gewölk, und will er Wiederscheine, so läßt er ihre kühneren Strahlen von Felsen, Sandbergen, oder Mauern zurückprallen. Dergleichen zufällige Beleuchtungen, oder Beschattungen heißen in der Malerey Zufälle (accidens); sie kommen da dem Licht oder Schatten zu Hülfe, oder befördern den Abstand des einen oder des andern, ohne dem Hauptlicht, oder Schatten zu schaden. Untergeordnete Lichter bey Nachtstücken, in Gewölben, und Durchsichten an den Seiten in Reefs oder Steenwyks Säulengängen gehören in diese Klasse. Dadurch werden Gruppen und Figuren, welche dem Inhalt der vorzustellenden Handlung gemäß, zerstreut werden mus'ten, angenehm wieder gesammelt: und nur wer diese Kunstgriffe versteht, und mit Geist benutzt, wird Bauernfeste, Gastmahle, Schlachten und andere große Scenen mit Glück zu schildern vermögen. Nebel, Dampf und dergleichen mehr kommen besonders bey Schlachten, guten Künstlern oft zu statten: sie verbinden dadurch zerstreute Parthien, verstecken das Unangenehme da und dort, um einen froheren, oder wenigstens minder gräulichen Anblick dem Auge zu gönnen. Unser Verf. schließt diese Betrachtuug mit einem gerechten Tadel derjenigen Künstler, welche entweder zu viel Grau, oder zuviel Ziegelroth in ihre Arbeiten bringen; wenn beede sich etwas von ihrer Lieblingsfar-

be mittheilten, und auf diese Art sich wechselseitig belehrten; so würde beeden geholfen seyn.

Die acht und vierzigste Betrachtung handelt von den Mittelfarben überhaupt. Wenn auf einem Gemälde zwey Farben in einander übergehen, so entsteht eine dritte Farbe daraus; diese nennt unser Hr. B. Mittelfarbe, und begreift unter dieser Benennung auch jede andere, in die obgedachten Farben spielende Farbe, welche den Uibergang befördert: also kurz, die Farbe welche den Uibergang, die Verbindung, entweder selbst bewirkt, oder unterstützt, und befördert, ist eine Mittelfarbe. Ich glaube, so werden sie, lieber N, sich die Sache deutlich zu machen vermögen, wenn sie besonders vor irgend ein gutes Gemälde besonders aus der niederländischen Schule zu treten, und das Gesagte damit zu vergleichen Gelegenheit haben. In den niedrigsten Bauernschenken dieser Meister liegt oft das ganze Geheimniß der Mittelfarben. Um die Ausdrücke der Kunstrichter zu verstehen, und nöthigen Falls ihre Sprache selbst zu sprechen, merken sie sich noch einige andre Benennungen derselben: man nennt sie auch halbe Farben, oder Mezzotinten, besonders wenn sie zur Schwächung einer ganzen Farbe gebraucht werden, auch wohl gebrochene Farben, im Verhältniß gegen diejenigen, aus welchen sie gemischt sind. Noch glaube ich, ihnen einige Worte aus einer hierbey gemachten Note des B. mittheilen zu müssen; sie haben vielleicht schon hie und da einen Künstler loben hören, weil er außer der Farbe male; ein andrer ist vielleicht schon in ihrer Gegenwart getadelt wor-

den,

den, weil er zu färbigt male: hören sie hier die Erklärung beyder Kunstredensarten. Außer der Farbe malt der Künstler, der seine Farben so zu mischen weiß, daß man die einfache, rohe Farbe, welche er auf die Palette gesetzt hat, gar nicht, oder nur sehr wenig bemerkt: zu färbigt malt der, welcher der Mischung nicht genug erfahren ist, und daher ganz einfache, rohe Farben aufträgt. Hr. v. H. breitet sich hierauf weitläuftig über den Unterschied der Mittelfarben, und des Halbschattens aus, und tadelt diejenigen, welche beyde Stücke für eines halten, und den Unterschied nur im Namen zu finden glauben. Halbschatten werden durch die Grenzen von Schatten und Licht veranlaßt: sie heben das Widrige auf, welches dadurch entstehen würde wenn Schatten und Licht ganz grell aneinander stießen! Aber Halbschatten sind demohngeachtet ganze Farben, Mittelfarben hingegen nur halbe. Ich muß gestehen, was Hr. v. H. darüber sagt, scheint mir nicht deutlich genug; es ist zu sehr mit unbestimmter Anwendung, mit Seitenblikken auf wirkliche Malereyen vermischt, die wahrscheinlich dem V., der sie vor Augen hatte, seine Sätze hinlänglich erläutert haben, dem unerfahrnen Leser, oder dem, welchem dergleichen Stücke fehlen, aber nutzlos sind. Hr. V. weiß zu viel, um es auf eine leichtfaßliche Art vortragen zu können. Eine einzige Stelle aus Laireſſe, welche er übersetzt beylegt, und welche ich für sie abschreibe, wird ihnen mehr Licht über diesen Gegenstand streuen, als alles übrige. „Viele Künstler irren, sagt die„ser erfahrne Künstler, wenn sie sich einbilden, die

„halbe Farbe, welche gegen den Umriß an die hel=
„le Seite gelegt, und Mezzotint genannt wird,
„sey dasjenige, welches zwischen dem Licht und
„Schatten gestellt, und unter dem Namen der Zwi=
„schenfarbe (Halbschatten) bekannt ist. Sie ha=
„ben aber hierinn gröblich gefehlt, weil die letztere
„eine ganze, die vorige nur eine halbe Farbe ist;
„ob sie schon nicht so breit, als die Mezzotinte,
„die bis über die Hälfte mit dem Schatten vermengt,
„und daher auch blauer ist, ob ihr wohl etliche auf
„der Ecke der hellen Seite eine andre Farbe geben,
„welche mehr dem Schatten, als der Farbe des
„Nackenden gleicht." Es ist zu bedauern, daß man in Büchern nicht anderst, als mit Worten, malen kann, sonst würde ich den Pinsel ergreifen, und nach Laireſſe die Sache ad Oculum demonstriren: sie müssen es nur selbst versuchen, so wird jeder Zweifel sich heben, ob wirklich zwischen Halbschatten und Mittelfarben ein Unterschied sey. Die Wirkung der bläulichten Mittelfarben, von welchen Laireſſe spricht, die an den äußersten Körperumrissen angebracht werden, ist sehr angenehm: durch sie wird die Luft, der zarte Dunst, welcher alles umfließt, angedeutet, und die Figur erhält durch sie erst ihre Rundung: das Auge wird getäuscht, es glaubt um sie herum blicken zu können. Diese Kunst, die Mittelfarben nach den verschiedenen Verhältnissen der Figuren, nach ihrem Standpunkt, nach ihrer Verbindung mit andern, mit Klugheit anzubringen, glaubt unser Hr. v. H. in dem Wort Tonos zu finden, von welchem der ältere Plinius in

seinen Nachrichten von griechischer Malerey so viel spricht. Die dadurch erreichte Harmonie der Farben, vergleicht er mit der Harmonie der Töne, und rechtfertigt daher diese Benennung. Er schließt daraus, daß die alten griechischen Maler schon mehr als blos Licht und Schatten, nnd Halbschatten gekannt haben. Ich wage es nicht, seinen ferneren Prüfungen dieser so verschieden erklärten Stelle des Plinius (im 35. Buch 5. Cap. seiner Naturhistorie) zu folgen: wir würden am Ende aus der ganzen Speculation wenig Vortheil schöpfen, und doch nicht im Stande seyn, über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit von dergleichen Folgerungen zu entscheiden. Lassen sie daher immer auch den alten Griechen die Ehre, Mittelfarben gehörig angebracht zu haben; wir sind wenigstens nicht berechtigt, sie ihnen streitig zu machen, und wenn wir den Beschreibungen ihrer Malereyen Glauben beymessen dürfen, und wenn immer noch aus gleichen Ursachen gleiche Wirkungen entstehen, so ist die Sache zu ihrem Vortheil entschieden. Also zur neun und vierzigsten Betrachtung. Sie ist überschrieben, von den Wiederscheinen insbesondere. Auch diese finden sie schon in der Natur: durch Wiederscheine verbreitet sich ein sanftes, aber bey weitem nicht so grelles Licht über alle Gegenstände, als das ursprüngliche, oder Hauptlicht. Dadurch entdeckt unser Auge selbst diejenigen Theile des Gemäldes, welche sonst in Schatten ganz eingehüllt, sich demselben entziehen würden. Durch den Wiederschein z. B. einer weißen völlig beleuch-

teten Mauer wird uns der Wanderer sichtbar, der im dichten Schatten einer gegenüberstehenden Eiche ausruht: oder das Laub eines Baums an dem er vorübergeht, wirft leichte Schatten auf sein ganz beleuchtetes Kleid, und bringt es dadurch in Harmonie mit dem Ganzen. So können durch kluge Behandlung des Künstlers Licht und Schatten durch Wiederscheine gewinnen. Bald werden beleuchtete Parthien dadurch mit Schatten unterbrochen, bald wird ihnen ein untergeordnetes Licht abgeborgt, um ganz überschattete Gegenstände sichtbar zu machen. Der Künstler mag auch hier durch Achtsamkeit auf die Natur vieles erlernen, aber schaden wird, es ihm nichts, es wird seine Betrachtungen erleichtern, wenn er sich auch hier mit Regeln der Optik bekannt macht. Diese sagt ihm: der Zurückwerfungswinkel, ist dem Einfallswinkel gleich. Versteht der Künstler diese Sprache nicht, so können sie ihm dieselbe durch das Beyspiel des Wiederschlags, oder der Abprellung einer an eine Fläche geworfenen Kugel erläutern. Aus den nämlichen Grundsätzen der Zurückprallung des Lichts, warnt oft ein Künstler, ohne diese zu kennen, den Beschauer seines Gemäldes, sich nicht zu weit rechter Hand des Stücks zu stellen, weil der von der Linken auf dasselbe einfallende Tag ihm nur den Glanz der Farben, und keine deutlichen Bilder zeigen würde. Was heißt dies anders, als: wenn ein Lichtstrahl mit dem Gemälde, auf welches er fällt, einen schiefen Winkel macht, so prallt er auf die entgegengesetzte Seite unter gleichem

gleichem Winkel, und also auf die an dieser entgegengesetzten Seite befindlichen Gegenstände zurück: oder, wie ich oben sagte, der Zurückwerfungswinkel ist dem Einfallswinkel gleich! Je weiter das durch Wiederscheine erzeugte Licht fortgeführt wird, desto schwächer wird es: auch entstehen durch sie immer neue Farbenmischungen. So röthen sich vom Wiederschein der erleuchteten Luft Morgens und Abends die Gipfel der Berge: so entstehen mannigfaltige Farbenspiele auf den Fluren durch die Mischung der Farben von Aeckern, Stoppeln, und Wiesen mit den überall verbreiteten Wiederscheinen. Hat der Gegenstand, der Wiederscheine abgiebt, einerley Farbe mit dem, der sie empfängt, so wird diese Farbe auf dem letzteren durch Höhungen verstärkt: allein der Kunst liegt es ob, diese zu mäßigen. Das Beyspiel des V. erläutert den Satz: die Grazien, welche sich anmuthig umschlingen, und in einer holden Gruppe versammelt stehen, sind höherer Wiederscheine, durch ihre gleiche Farbe, fähig, als eine Venus, welche einsam ihren Adonis aufsucht. Rubens hat daraus vielen Vortheil zu schöpfen gewußt, und Leonardo da Vinci hat sogar verlangt: daß man das Nackende, und Bildnisse in Zimmern malen sollte, wo die Luft freyen Zutritt habe, und die Wände fleischfarbigt angestrichen seyen. Anderst müssen sich Wiederscheine von einer glatten, anderst von einer matten Fläche bilden: und bey denen, die im Wasser von den Gegenständen am Ufer erzeugt werden, muß der Künstler genau auf die Entfernung

dieser wiederscheinenden Figuren Acht haben. Unser V. setzt hinzu: der scheinbare Abstand der nahen Gegenstände vom Ufer geht bey vielen, welche die Natur nicht zu Rath ziehen, in der Uiberrechnung verlohren.

Nach einer kleinen Ausschweifung über einige Gemälde des **van der Werf**, worin der Verfasser die wohlangebrachten Wiederscheine rühmt, aber sich nicht bestimmt genug äußert, um auch für sie, ohne das Gemälde vor sich zu sehen, ein Beyspiel mit Nutzen davon ableiten zu können, und nach einigen Seitenblicken auf Halbkenner, und Critikaster, bringt derselbe wieder einige vortreffliche Sätze an. Dunkle Gegenstände, sagt er, verschlucken die darauffallenden Lichtstrahlen, welche sie, als Wiederscheine zurückwerfen sollten; sie geben sie wenigstens nicht so stark zurück, als Körper von einer helleren Farbe: aber auch im Gegentheil sind an Körpern von hellerer Farbe die Wiederscheine, welche sie empfangen, nie so bemerkbar, als an dunkelgefärbten Gegenständen. Von dem schon oft gedachten Leonardo da Vinci hat der V. diese Sätze entlehnt: der Künstler muß sie ja niemals aus den Augen verlieren, und, wie der Hr. V. hinzusetzt, nach diesen Gesetzen der malenden Natur seine Gegenstände hell, oder dunkel wählen und vertheilen, und für die Wirkung des Gemäldes aus Licht und Schatten Schönheit ziehen. Daher sind auch die Benennungen des Schattens, nach ihren Graden verschieden: Schlagschatten, französisch *ombre*, *ombrage* u. dgl. Unser V. stört oft selbst den Zusammenhang seiner Sätze: er

legt

legt sie hin, wie sie ihm einfallen, und oft hat er schon wieder eine neue Materie angefangen, wenn ihm noch Zusätze zur vorigen beyfallen. Auch hier ist eine solche Stelle; von den Wiederscheinen der am Ufer stehenden Gegenstände im Wasser sprach er schon oben: jetzt erst fügt er noch ganz vereinzelt hinzu: den Wiederschein der Gegenstände im Wasser verlangt man um eine Tinte schwächer. Merken sie sich auch dies noch, und ergänzen sie damit das, was ich oben hiervon sagte. Der Künstler muß bey seinen Wiederscheinen nie die Wahrscheinlichkeit verletzen; auch muß er Wiederscheine erdichten, und so dem Ganzen zu Hülfe kommen. Rubens hat dergleichen mit vieler Freyheit erdichtet, und Reimbrand hat dreist Schatten und Licht umhergegossen. Nur in der zu großen Durchsichtigkeit der Farben dürfen sie den erstern, und in zu dichter Beschattung selbst fröhlicher Auftritte den letztern nicht nachahmen. Ich will diesen Brief mit den letzten Paragraphen des B. schliessen: „Zeiget sich der Wiederschein in der Natur, als ein entlehntes und geschwächtes Licht: so darf dasselbe weder dem ursprünglichen Eintrag thun, noch zugleich den Schatten schwächen.“ Die Wiederscheine müssen daher, schließt er, nach den Gesetzen der Vertheilung, untergeordnet und gemildert seyn. „Natur und Kunst stimmen also ein, uns auch an den Wiederscheinen etwas zu zeigen, das sich zwischen Licht und Schatten halte. Ein Ausdruck dieser Art geschieht durch eine aus beyden und mehreren Farben gebrochene Farbe.“ Wieder-

scheine gehören daher an das Kapitel von Mittelfarben. So kurz und doch so deutlich hätte ich ihnen diese Folgerungen nicht geben können: sehen sie diese Stellen auch zugleich als Beyspiele an, daß unser V. nicht minder faßlich zu sprechen im Stande sey, als er oft witzig spricht, und seinem Vortrag dadurch schadet. Leben sie wohl.

---

# Dreyzehnter Brief.

Nach der oben schon ihnen bekannt gemachten Eintheilung unsers V. setze ich meine Unterhaltungen über das vierte Buch seiner Betrachtungen mit ihnen fort: ich stehe an dessen zweyter Abtheilung, die, wie sie schon wissen, die Uiberschrift hat: Die Farbengebung und Ausführung insbesondere. Sehr natürlich breitet sich die fünfzigste Betrachtung über die Farben überhaupt, und über die vier Farben der Alten, als Anfang mehrerer Beyträge zur Geschichte der Farbengebung, aus: wir werden durch Zergliederung derselben unsere weitere Nachforschungen über die Materie erleichtern. Weniger weitläuftig werde ich von den Farben der Alten hier mit ihnen sprechen; ich müßte mich sonst in große Streitigkeiten verwickeln, welche die Gelehrten gegen einander erregt haben.

Hr.

Hr. v. H. hat seine eigene Theorie: sie sollen sie zwar kennen lernen; aber schon liegt ein neuerer Geleitsmann vor mir, der sie und mich wenigstens genauer durch dies Labyrint von Muthmaßungen hindurchführen wird. Sie dürfen deswegen unserm H. auch nicht einen Augenblick gram werden; denn ihm lag die neuere Malerey näher, und sein Buch ist selbst noch dadurch nützlicher, daß es mit dieser, und nicht mit veralteter Speculation sich beschäftigt: es ist eine unversiegbare Quelle edler Erfahrungen, und wird immer ein gerühmtes Werk des gebildetsten Verstandes bleiben; überdies waren zu der Zeit, da er es verfertigte, die Entdekkungen in dem Herculan noch nicht so benutzt, nicht so allgemein bekannt, und Calau hatte noch nicht allen Fleiß, und rastloses Nachdenken darauf verwandt, um die Art, wie die Alten malten, zu erforschen, und ihre Wachsfarben nachzuahmen: vielleicht würde er jetzt manchen Satz ändern, wenn er Riems Buch Uiber die Malerey der Alten, Berlin 1787, 4., gelesen hätte. Von diesem sprach ich, und bald sollen sie es näher kennen, bald sollen sie im Stande seyn, selbst zu entscheiden, wer aus gleichen litterarischen Hülfsquellen am lautersten geschöpft habe.

Soviel zum Eingang: es wird mir nicht leicht werden, die practischen Bemerkungen unsers V. zu vereinzeln. Im Regenbogen zeigen sich ihnen sieben Farben, und eben so viel sind in einem weissen Lichtstrahl vereinigt; wenn sie diesen in ein ganz dunkles Zimmer durch ein gläsernes dreyeckig-

tes Prisma eindringen lassen, so malen sich alle sieben Farben an der Wand. Für den Maler sind aber diese sieben Farben noch nicht hinreichend; er braucht nicht alle, als einzelne, oder Hauptfarben: er kann durch Mischung einige hervorbringen; aber im Gegentheil fehlen ihm dabey wieder solche, die auch der beste Mischer nicht vollkommen zu erreichen vermag. So fehlen Schwarz und Weiß, und durch keine Mischung von Gelb, Blau, Roth, (als worauf sich die sieben Farben des Lichtstrahls zurückführen lassen) können diese völlig erzeugt werden. Hr. v. H. nimmt daher fünf Hauptfarben für die Palette des Malers an, mit diesen wird er durch kluge Mischung alle übrigen hervorbringen; nemlich Blau, Gelb, Roth, Schwarz und Weiß. Sie können sich einen Begriff davon machen, wie oft diese fünf Farben sich verändern lassen, da, wie Hr. v. H. anführt, durch den Hrn. Prof. Mayer in Göttingen 819 verschiedene Vermischungen bekannt gemacht worden sind. Der Maler muß auf dauerhafte Farben sehen, und ihre Verträglichkeit mit andern vorher prüfen, eh' er sie anwendet. Mancher große Künstler hat sich hier übereilt, und geschadet, indeß ein anderer durch die nämliche, mäßig gebrauchte, und klug verwendete Farbe seinen Arbeiten neue Vorzüge zu geben wußte. So brauchte der große Bildnißmaler Mannoki Asphalt zu seinen Stücken, aber sehr mäßig, an großen Gewändern und Pelzen, oder höchstens um einem schwarzen Augenbraun mehr Saft zu ertheilen; seine Arbeiten gewannen dadurch.

Die

Die des Crespi wurden eben dadurch verderbt, weil er zu verschwendrisch mit dem Asphalt hausete. Blau und Roth schaden sich durch zu große Nähe, hart neben einander vertragen sie sich gar nicht: dies meide der Künstler. Violet ist hingegen eben so gesellig, als angenehm, nur Ultramarin und Zinnober sind schlimme Nachbarn für sie. Sie erzeugen in der Mischung eine unangenehme irdene Farbe. Dennoch darf der Maler seinen einfachen Farben bisweilen ihren Schimmer, ihre Schönheit, ihr Angenehmes rauben, wenn er dadurch die Mittelfarben im Gesicht, uud überhaupt am Nackenden verschönert, und so auch aus dem Unangehnemen Nutzung zu ziehen weis. Ultramarin mit Zinnober gemischt ist eine solche brauchbare Farbe zur Vorstellung nackender Theile: der obenerwähnte Manyoki zog aus derselben einen Hauptvortheil für seine Bildnisse. Hr. v. H. will sie auch in den Arbeiten des Nogari und Santerre bemerken, und glaubt sie wenigstens mit zu den Hülfsmitteln des letzteren rechnen zu können, der nur mit vier Farben gemalt haben soll. So kömmt er zu den vier Farben der Alten, Roth, Gelb, Schwarz und Weiß, zu dem berühmten Zankapfel, den der ältere Plinius unter die Gelehrten geworfen hat. Er bezweifelt es, ob sie wirklich nur mit vier Farben gemalt haben. Minerva hatte blaue Augen, ohne Blau konnten diese nicht geschildert werden, auch würde ohne sie das sanfte Spiel der Adern unter der Haut eines jugendlichen Körpers nicht haben ausgedruckt werden können. Grün mußten sie zur Vorstellung von Landschaften nothwendig haben, und durch

Mischung mit Gelb und Blau leicht finden. Gekannt haben daher die Griechen gewiß mehr als vier Farben, aber die Frage ist, haben auch die Künstler mehr als vier Farben gebraucht, von denen die Geschichte der Kunst ausdrücklich rühmt, daß sie nur mit vier Farben gemalt haben? Hr. v. H. bezweifelt auch dieses: er giebt uns Muthmaßungen, die sich hören, und angenehm hören lassen. Plinius, sagt er ohngefähr, eifert gegen die zu seiner Zeit emporkommende allzufärbigte, bundschäkkigte Malerey, und glaubt die Alten als Muster der Mäßigung in dem Gebrauch verschiedener Farben anführen zu können: der Anblick von dergleichen alten Gemälden, besonders im Gegensatz mit den bunten der neueren Meister, bewies für ihn, und man sah, wenigstens im Nackenden, nicht mehr als vier verschiedene Farben angewendet. Vielleicht trug man sich noch damals mit einer mündlichen Uiberlieferung, daß die alten Künstler selbst behauptet haben, sie brauchen nicht mehr als vier Farben bey ihren Arbeiten: sie konnten in ihrer Art Recht haben: denn wenn wir noch jetzt den Maler fragen, mit wie vielerley Farben er male, so wird er, wie Santerre, nicht über vier benennen: er wird nur die bemerken, welcher Nutzen ihm entschieden zu seyn dünkt; Weiß und Schwarz wird er vielleicht verschweigen, weil er diese von selbst voraussetzt. De Piles rühmt so am Giorgione, er habe das menschliche Fleisch bey allem Unterschied des Alters und Geschlechts nur mit vier Farben ausgedrückt. Nach dem Vorzüglichsten geschieht gerne

die

die Benennung einer Sache: den Griechen war in der Malerey das Nackende das Vorzüglichste; sie konnten also dabey leicht nur von vier Farben sprechen. So folgert unser V.; und schließt endlich, daß die Alten bey ihren vier vorzüglich gebrauchten Farben, gewiß auch noch andre angewendet haben. Er geht etwas zu leicht über die Sache hinweg: ich will sie auch hier noch einmal auf das obengenannte Buch des Hrn. Prediger Riem in Berlin vertrösten, welches seiner Absicht gemäß weiter und genauer über diese Materie sich ausbreitet. Vielleicht weiß ich ihnen aus demselben mehrere Aufschlüsse über die noch nicht ganz zuverläßig entdeckte Behandlungsart bey den Gemälden der Griechen zu geben: es ist immer angenehm, etwas neues zu hören. Hr. v. H. läßt sich sogleich von dem Strome seiner Kenntnisse zu neuen Ausschweifungen hinreissen, und füllt die letzten Blätter dieser fünfzigsten Betrachtung mit Warnungen für zu häufigem Gebrauch des Weißen, des Zinnobers, der Menninge, Rauschgelb, Auripigment, des Umbra, und der Lacke. Er rühmt für die fleischigten Theile Ultramarin, Ocker, und gemeines Baumroth, aber auch dabey empfiehlt er Mäßigung. Ihnen ein ganzes und vollständiges Verzeichniß der besten Farben zu liefern, würde meinem Zweck zuwider laufen, und meine Kräfte übersteigen. Aber, wenn ich auch Uibung genug hätte, und also auf Erfahrungen meine Sätze gründen könnte, so würde ich doch nicht mehr als das für sie aufzeichnen, nur die Farben

ben empfehlen können, welche mir die tauglichsten schienen: jeder Maler hat wieder seine eigne Meinung vom Werth oder Unwerth der oder jener Farben; und sie müssen sich, wenn sie malen wollen, bey Künstlern selbst über die Güte der Farben, und bey mehreren Belehrung erbitten. So werden sie durch Prüfung selbst Erfahrungen sammeln, und ein Verzeichniß von mir, das immer unvollständig geblieben wäre, leicht entbehren. Mit der ein und fünfzigsten Betrachtung beginnen Beyträge zur kritischen Geschichte der Farbengebung; auch diese werden ihnen nicht unangenehm seyn. Der V. geräth gleich Anfangs in gerechten Eifer über den unseligen Gedanken, der in neuern Zeiten Gold in Malereyen brachte. Jetzt ist, dem Genius der Kunst zu Lobe, dieser üble Schmuck wieder verdrängt, aber noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts können sie Proben davon finden. Meine kleine Sammlung von Gemälden liefert ihnen einen Beweis davon. Erinnern sie sich des niederländischen Nachtstücks von Gabriel Weyer, das ein nächtliches Freudenmahl vorstellt; die Lichterflamme ist daran von Gold: als ob sich der Künstler nicht getraut hätte, die Höhe der Farbe des Feuers zu erreichen, dessen Wirkung er doch an den Kleidern, an den Gesichtern der Anwesenden so täuschend nachzuahmen wußte. Unter dem Kaiser Nero vergoldete man den Alexander des Lysippus; aber diese herrliche Statue wurde dadurch geschändet: in der Folge zog man das Gold wieder hinweg, und Kenner fanden dieses Meisterwerk,

seiner

seiner Ritzen und Narben, die ihm das Anheften des Goldes gemacht hatte, ohngeachtet, dennoch wieder unendlich schöner, als unter dem Druck der Vergoldung. Als man im fünfzehnten Jahrhundert die Malerey wieder empor hob, so hatten die guten Köpfe unter mehreren Schwierigkeiten, noch mit dem gothischen Geschmack an Vergoldungen, und blendender Färbung in Malereyen zu kämpfen. Cosimo Roselli gewann durch dergleichen Kunstgriffe den Preis über die besseren Meister, die mit ihm in der Capelle des Pabsts Sixtus des IV. um die Wette malten. Er kannte seine eigne und die Schwäche seiner Richter. Michel Angelo verscheuchte eigentlich diesen Auswuchs von falschem Geschmack; er nahm den Heiligen ihre goldnen Scheine in der Malerey, und zeigte durch eigene Werke, wie gut sich dieser Mangel an Kopfputz, und an blendenden Farben ersetzen lasse. In Venedig hatte Giorgione leichtere Arbeit: er suchte und fand die Natur, kein Machtspruch konnte ihn dort hindern, ihr überall nachzuahmen. Schon sein Lehrer Johann Bellino kam auf die Spur dieser holden Führerinn: aber sein Fleiß ist zu ängstlich, kein Härchen und kein Grashalm soll seinem Pinselstrich entgehen: er schildert mehr, und deutlicher, als das Aug in der Natur gewahr wird, und über dieser Pünktlichkeit geht das Volligte verlohren, das sich über alle Körper wickelt. Giorgione übertrift diesen Lehrer darinn, aber weit wird auch er von Titian übertroffen. Er verband Fleiß mit genauer Beobachtung der Natur, und seine Far-

bengebung ist noch seither ein unerreichtes Muster. Hören sie die artige Tabelle, welche unser B. hier von den ebengenannten Meistern mittheilt: sie wird ihrem Gedächtniß gut zu Hülfe kommen.

Cosimo Roselli. Gefühl eigener Schwäche, Bemühung, Blendwerk für Wahrheit zu verkaufen. Anlage zum verderbten Geschmack.

Johann Bellino. Gefühl des Wahren. Glücklicher Ausdruck desselben. Für Vollkommenheit angenommene Sorgfalt, alles zu zeigen. Übertriebener Fleiß in Kleinigkeiten. Ausartung in Härte des Umrisses und in Trokkenheit des Pinsels.

Giorgione. Größeres Genie. Durchdringender Blick in die Natur und in das Innere der Kunst. Vermiedene Härte. Schmelz der Farben. Urbildmäßige Freyheit, selbst in der Folge der Natur.

Titian. Einsicht in die Natur, wie sie schildert, nicht wie sie Leidenschaften erregt. Ersehene Vortheile an den Werken der Vorgänger. Entschluß zur sanfteren Folge der Natur, und zur Strenge gegen sich selbst. Erreichung der Natur, und der gesuchten Vollkommenheit. Vernachläßigung des Üblichen.

Ich glaube, die Kunstgeschichte auf diese Art zergliedert, würde außerordentlich vielen Nutzen für angehende Künstler haben, und jedem Liebhaber der Künste immer neues Vergnügen gewähren. Bitten sie mich mit der Zeit um dergleichen Scizzen: sie wissen am besten, wie vieles ich ihnen zu Gefallen wage.

Die

Die zwey und fünfzigste Betrachtung beschäftigt sich mit weiteren Beurtheilungen der Farbengeber nach Anleitung der Geschichte. Sie beginnt mit dem Lobe **Tintorets**: er verband mit der schönen Farbengebung eine richtige Zeichnung. Michel Angelo war im letzteren, und Titian im ersteren sein Muster. Tintoret schadete sich und seinem Ruhm bisweilen durch Nachläßigkeit: er brauchte viel, lebte vornehm, und um viel zu erwerben, beeilte er oft seine Arbeiten. Lieber N, es giebt keine gefährlichere Klippe für den Künstler, als die Uippigkeit; er setzt seinen ganzen Ruhm dadurch in Gefahr: warnen sie mit Tintorets Beyspiel jeden. Ein vortreflicher Maler ist auch **Paul Veronese**: **Correggio**, **Guido Reni**, **Albrecht Dürer**, **Johann von Eyk**, **Lucas Cranach**, **Holbein**, haben anerkannte Vorzüge in der Farbengebung. Die Fleischfarben besonders der zuletzt genannten Meister sind unnachahmlich schön. Noch wird **Pietro Liberi** aus der venezianischen Schule wegen seiner wahren Farbengebung erhoben. Dergleichen Muster müssen den jungen Künstler zur Nachahmung reizen, aber sicherer wird er der Leitung der Natur selbst folgen. Sie nur hat den großen Malern die Geheimnisse der Farbengebung anvertraut, und hat sie dadurch für ununterbrochene Aufmerksamkeit belohnt, und noch zeigt sie sich gerne jedem, der sie sucht, und keine Mühe scheut, ihre Winke zu nützen. In der Natur ist außerordentlich viele Mannigfaltigkeit, selbst in Rücksicht der Färbung: jedes Land, jeder Him-

melsstrich hat hierinn seine Eigenheiten, es ist daher ein wichtiger Fehler, wenn der Maler um und an nur immer eine und die nämliche Farbengebung anwendet, und sich blos an die Mischungen eines einzigen Meisters gewöhnt. Erst nach vielerley Umschweifen kömmt Hr. v. H. hier wieder auf sein Verzeichniß guter Farbengeber zurück: er hat indessen von Ovids Atalanta, von Aelian, Peter Strudels röthlichter Farbenmischung, von seinen Kinderbacchanalen, von Bouets Wiederscheinen, und noch vielen andern Dingen gesprochen. Es ist mir unmöglich, ihm auch hier gleich zu kommen. **Rubens** war ein großer Kenner der Farbengebung: er zeigt in seinen Malereyen die verstärkte Natur. Ihm gehen **Abraham Janßen**, **Crayer**, **Gerhard Segers**, und **Hondhorst** zur Seite. Nicht weniger groß wurden hierinn **van Dyk**, **Jordans**, **Cornelius Schütt**, **Ravenstein**, und **Langejan**. Es giebt aber noch viele gute Farbengeber außer diesen; der Künstler muß daher nie gegen andre ungerecht und undankbar werden: und wer blos diesen nacheifern wollte, würde am Ende irre gehen. **Rembrand**, sagt Hr. v. H. erscheint unter allen diesen Sternen der rubensischen Schule, als ein Comet, der seine eigene Laufbahn hat. Rembrand entlehnte seine Beleuchtungsart, setzt er hinzu, vermuthlich von **Correggio** und **Bassano**, und seine Tinten von **Titian**: besser glaube, ich, paßt auf diesen Meister das folgende: er borgte seine Beleuchtungsart von der einfältigsten Natur, an der er sich begnügte. Rembrand suchte den Beobachter

ter seiner Arbeiten von Ferne anzulocken, und alsdann durch Wahrheit des Ausdrucks zu fesseln. Er glaubte durch die Vortheile des Hellen und Dunkeln, des Lichts und des Schattens, diese Absicht zu erreichen: er zwang diese in seinen Arbeiten, seinem Endzweck behülflich zu seyn: man hält seinem Ausdruck manches zu gut, wie einem Dichter, den die Schönheiten und Erhabenheiten seiner Gedanken zu Fehlern im Versbau hinreissen. Gerhard Dow, Rembrands Schüler, wußte auch diesem Mangel oft abzuhelfen, er malte die Natur heiterer, und minder dunkel, als sein Lehrer. Noch hat unser Hr. v. H. einige Bemerkungen übrig, die er sehr gut an die Betrachtungen von Farbengebung anschließt: er redet in der drey und fünfzigsten Betrachtung von dem Ausdruck durch Farben, oder, wie er sie überschreibt: von dem Ausdruck überhaupt, und der Ausführung insbesondere. Oben gab er uns seine Gedanken vom Ausdruck der Leidenschaften; er zog ihn, wegen der Gesichtszüge, Stellung, Bewegung, mit zu dem Capitel von der Zeichnung; hier hören wir seine Vorschriften in Ansehung des Ausdrucks durch Farben. Er lehrt hier, wie er sagt, die Kunst, allen Gegenständen nicht blos nach den Umrissen, sondern auch nach der Beschaffenheit ihrer Oberfläche, nebst der Farbe, alle übrige Unterscheidungszeichen, mit der Rauhigkeit und Härte u. s. w. mitzutheilen. Mit dem Ausdruck der Leidenschaft muß der Ausdruck der Bildung übereinstimmen.

Zum dünnen Mohnblatt wählt daher der kluge Maler leichte, durchsichtige Farben, fettere braucht er, wenn er den Sammet der Blumen ausdrücken will. Mit gleichem Geist, womit der Künstler seine Zeichnung entwirft, muß er auch nach und nach ausmalen: seine Farben treten jetzt an die Stelle der Zeichnung, er muß daher gleichsam fort erfinden, sein Genie muß nicht müde werden, und seine Ausführung durch Farben muß den kräftigen oder zarten Strichen der Zeichnung gleich kommen. Der Riese der mit Wuth den Himmel stürmt, dessen schroff angestrengter Arm Felsenstücke schleudern will, muß auch in Absicht auf die Pinselzüge des Malers seinen Charakter behalten: auch an den Muskeln, am kühnen Strich, wodurch diese angedeutet sind, muß man den wütenden Götterverächter, nicht nur am Umriß des Gesichts erkennen. Also müssen die Pinselstriche des Malers nicht blos die Form der Körper, sondern auch ihre Rauhigkeit oder Glätte, ihre Weichheit oder Härte, ihre Zartheit, ihre Durchsichtigkeit zu erreichen suchen: alsdann erst sind Zeichnung, Farbe und Behandlung einstimmig. Kriegsmalereyen erlauben wildere Züge, als verliebte Scenen, aber der heitere Himmel über einem holländischen Bauernfest taugt nicht zum Schlachtgemälde, kurz, auch das Schickliche muß der Maler dabey nie vergessen. Eben so muß auch der Kupferstecher den eigenthümlichen Charakter des Gemäldes auszudrücken wissen, sonst hört Rembrand auf, es zu seyn, wenn er mit den zartesten Meisterzügen in Kupfer übergetragen wird.

Hat

Hat der Kupferstecher, wie Mellan, Pitteri, und andere, seine eigene Manier, so lasse er sich nie gelüsten, solche Stücke auszuarbeiten, welche nicht für seine Manier taugen. Große Künstler wissen freylich ihre Manier nach der des Gemäldes zu ändern. Wille mag arbeiten, nach was für Malern er will, er wird immer ihrem Ausdruck so nah als möglich kommen. In diesen Sätzen ist alles begriffen, was Hr. v. H. in dieser Materie noch hinzu zu setzen für gut findet. Er sieht am Ende selbst, daß er durch dergleichen Seitenblicke auf Kupferstecherkunst, zu weit von seinem Hauptzweck abgeleitet worden ist; er kehrt daher in der vier und fünfzigsten Betrachtung zurück, und spricht von der fleißigen und flüchtigern Behandlung. Wouvermanns ausgeführte kleine Stücke, und die kühnen Striche eines Bourgignon veranlassen ihn dazu. Ich werde kurz dabey seyn können. Das Resultat seiner Untersuchungen ist das: der Maler muß sich nie begnügen, nur gleichsam eine Scizze hin zu werfen; er kann ein großer Meister seyn und bleiben, und doch nur mit unausgearbeiteten, aber wahren Pinselzügen malen; allein größer ist er, wenn er die rasche Kühnheit seines Genies auch so zu zähmen weiß, daß es der Geduld die Erlaubniß einräumt, das untermalte Meisterwerk mit Fleiß zu vollenden. Dieser Fleiß muß nie ängstlich werden; hindert er die Täuschung, nimmt er den abgebildeten Gegenständen das Verblasene, das Wolligte, und Sanfte, so verwirft ihn der Kenner, wenn ihn der bloße Liebhaber auch noch so mächtig

tig rühmt. Große Stücke, die bestimmt sind, hoch empor gehängt zu werden, würden durch zu fleißige Bearbeitung verlieren, und im Gegentheil würden den kleinen Staffeleymalereyen die dichten, kecken Pinselstriche sehr übel stehen. Oft liegt der Grund, warum ein Maler die Natur mit etwas Vorurtheil, oder aus falschem Gesichtspunkt nachahmt, nicht in seiner zu ängstlichen Ausfeilung seiner Arbeit, sondern in andern Ursachen: so würden van der Werfs Stücke nicht den Vorwurf eines zu elfenbeinernen Fleisches verlieren, wenn sie auch minder genau und glatt ausgearbeitet wären. Für den Liebhaber, der, wie H. sagt, das Gemälde mehr mit den Händen, als mit den Augen beurtheilt, hat eben dieses Meisters Art viele Vorzüge; der Kenner bewundert ihn weniger deswegen, weil er so schön glatt ausmalt. Van der Werf pflegte sein Stücke sogar auszuschleifen, damit auch nicht eine Unebenheit daran ersichtlich seyn mögte. Dem fleißigsten Stück schaden gewisse Höhungen eines markigten Pinsels nichts, sie verrathen die letzte Meisterhand des denkenden Malers. Laireſſe giebt hierbey folgende praktische Winke: „Vor allen, sagt er, muß besonders wahrgenommen werden, daß das Blaulichte, so man die Zärtlichkeit nennt, weder in dem Untermalen noch Ausmalen, temperirt noch angelegt, sondern im Ausmachen mit der letzten Höhung darein gebracht, und, nachdem es in das Nasse vertrieben, nicht mit Grau oder Weiß vermischtem Blauen, sondern mit sauberer und dick

tem-

temperirter Smalte und Ultramarin mit der Spitze des zarten Pinsels berührt wird; — — gleicherweise verfährt man auch mit den Wiederscheinen, oder den Zurückwerfungen des Lichts.“ So spricht der practische Lehrer. Ich würde mir Vorwürfe einer vorsetzlichen Verziehung und Verlängerung meiner Briefe machen, wenn ich aus H. noch etwas hinzufügen wollte. Ich schließe diese Betrachtung mit dem Rathe, sich, statt an zu flüchtige oder zu fleißige Manier zu gewöhnen, den Vortheil einer sichern Hand zu erwerben, und mit dem Saft der Farbe der guten Natur zu folgen. Nur die fünf und fünfzigste Betrachtung, von wirklichen und scheinbaren Nachläßigkeiten in der Behandlung ist noch übrig: ich werde sie dabey nicht lange aufhalten. Wenn alle Theile eines Gemäldes nach ihrer Absicht, nach ihrer Entfernung, und mit Harmonie zum Ganzen ausgeführt sind, so darf der Kenner wenigstens keine wirkliche Nachläßigkeiten daran tadeln. Scheinbare, oder gar glückliche Nachläßigkeiten sind erlaubt. Wenn die handelnden Figuren wohl und fleißig ausgeführt vor uns stehen, so würde es Verschwendung der Zeit, und oft schädlich seyn, auch noch die ferne oder nahe Landschaft, worinn sie stehen, mit gleichem Fleiß auszuführen; es würde uns dies vielleicht von der Hauptsache abziehen; aber auch die Ferne eben so genau und ängstlich zu schildern, als vielleicht den Vorgrund, dies würde Versündigung gegen die Natur seyn, deren sich kein guter Meister theilhaftig machen muß. Es gehört

viel Geist zu dergleichen Nachläßigkeiten; und zu flüchtige Behandlung der Beywerke ist immer Mangel, sie müssen nur der Hauptsache untergeordnet seyn, und nie muß die Harmonie, die Uibereinstimmung der Theile zum Ganzen fehlen. Der Delphin an der Medizeischen Venus ist weit nachläßiger, als sie selbst gearbeitet: denn sie allein, und nicht er, soll uns anziehen; aber hierinn hat die Bildhauerey größere Freyheiten, als die Malerey: diese hat, wie das Clavier, Töne, der Farben nemlich; ist eine Saite verstimmt, so leidet immer das Ganze: allein Dissonanzen tragen oft das ihrige dazu bey, um den Hauptsatz desto schöner hervortreten zu machen. Der große **Nicolaus Poussin** zeichnete nach der Natur im freyen Felde; war er damit fertig, so nahm er Steine, Moos, Blumen, mit nach Haus, und bildete daraus seine Vorgründe. Er that dies gewiß nicht, um unter dieser Ausarbeitung dem Beobachter die Fehler des Ganzen zu verstecken, sondern um diesem auch alsdann noch Bewunderung abzulokken, ihn aufs neue zu vergnügen, wenn ihm die lange genaue Betrachtung der Haupthandlung endlich verstattete, auch die Nebentheile des Gemäldes zu beschauen. Aengstlich wurde er deswegen doch nie dabey. Man fragte ihn, wodurch er diesen hohen Ruhm in der Malerey erlangt habe: dadurch, war seine Antwort, daß ich nichts vernachläßigte. Das Resultat dieser Betrachtung ist daher dies: das Vollkommene ist unsre Vorschrift, und glückliche Nachläßigkeiten gehören zum Voll-

kommenern. Nur sey der Künstler behutsam darinn, er muß sich wenigstens sehr großer Schönheiten in der Hauptsache bewußt seyn, wenn er hoffen will, daß der Kenner wirkliche Nachläßigkeiten in Nebendingen übersehe. Hr. v. H. fügt hier einen Anhang bey, worinn er besonders Hogarts Zergliederung der Schönheit, und die Regel des Michel Angelo beurtheilt. Ich werde besonders noch Gelegenheit haben, an schicklicherer Stelle auch davon mit ihnen zu sprechen, um nicht einerley Sache wiederholen zu müssen. Ich widerstehe der Versuchung nicht, am Ende noch eine Beschreibung eines vortreflichen Gemäldes, die Hr. v. H. auch noch seinem Buch anhängt, und sein Ideal eines vollkommenen Künstlers, womit er es schließt, meinem Brief wörtlich beyzufügen: sie können sehr wichtigen Nutzen daraus schöpfen.

„Beschreibung eines historischen Gemäldes, welches den Saul vorstellt, wie er den Schatten des Samuels um Rath fragt. Verfertigt von Anton von Marcenay Deghuy 1760."

Text 1. B. Sam. 28. v. 8-17. Das Ende: Der Herr wird das Reich von deiner Hand reissen, und David, deinem Nächsten, geben; hat mir die Unterschrift, die ich unter das Bild gesetzt habe, um den Verstand davon zu erleichtern, an die Hand gegeben: Scindet regnum de manu tua, & dabit illud proximo tuo David.

Der Auftritt geht in einer Höhle vor, (einem Ort, der sich zu den Beschäftigungen der Zauberey am besten schickt) und die Antwort der Wahrsage-

sagerim: ich sehe Götter heraufsteigen aus der Erde; hat bey mir die Wahl des Lichts bestimmt, welches das Gemälde erleuchtet. In der That ist es der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß dasjenige, was den Zauberer bewog, den Schatten Samuels für eine Gottheit zu halten, nichts, als ein helles Licht war, das sie umgab. Verschiedene Ursachen aber haben mich bewogen, das Gespenst zu unterdrücken: erstlich, um einen weit größeren Begriff durch die Wirkungen, die es hervorbringt, zu machen, nachgehends, weil es sehr schwer würde gewesen seyn, zu gleicher Zeit sowohl das Gespenst, als den Saul, der doch die Hauptrolle in dem Stück zu spielen hat, auf eine vortheilhafte Art vorzustellen. Diese Stellung hat mir eine kräftige Gegenstellung von Licht und Schatten verschaft, indem ich die Quelle des ersteren (zur Deutlichkeit will ich ihnen hier einige Worte einklammern) (des Lichts) durch die Parthie des Felsen bedeckt habe, wo dieser (der Schatten) herrscht. (Ich würde deutlicher so gesagt haben: indem ich die Quelle des Lichts durch die Parthie eines tiefbeschatteten Felsen bedeckt habe.) Uiberdies hat mir das Licht, das nach einer parallelen Richtung über das Bild im Hintergrunde herauf schießt, ein natürliches Mittel an die Hand gegeben, die Farben zu brechen, um die beyden Hauptfiguren desto mehr herauszubringen. Nach der biblischen Stelle lies sich Saul blos von zween Männern begleiten, die ihm wahrscheinlicher Weise zur Bedeckung dienen sollten. Diese stehen auf der linken Seite des Gemäldes in

der

der Vertiefung der Höhle, die ihr zum Ausgang dient, und es war der Sache gemäß, daß ich diese Männer ein wenig auf den Winkel stellen mußte, da sie mehr für die Sicherheit des Königs zu wachen, als an dieser geheimen Sache Antheil zu nehmen gekommen waren. Da ich voraussetze, daß die Erscheinung so beschaffen war, daß sie ein großes Licht in diesem finstern Ort verbreiten mußte: so glaubte ich dadurch gerechtfertigt zu seyn, wenn ich die Sache so vorstellte, daß eine Spalte im Felsen das durch die Entfernung halbgeschwächte Licht durchließ, welches schief auf diese Parthie, die den beyden Begleitern zum Hintergrunde dient, fiele, um diese desto leichter heraus zu heben. Um die Abstechung zu bewirken, habe ich ihnen verschiedene Alter und Stellungen gegeben. Der eine scheint ein junger Mensch zu seyn, der aus einem Antrieb der jugendlichen Neugierde sich ein wenig genähert hat, um nach der Ursache eines so außerordentlichen Lichts zu sehen. Die Lebhaftigkeit seiner Bewegung macht, daß er schon etwas bemerkt hat, und, ohne seine Stellung zu verändern, blos seinen Kopf nach seinem Gefährden wendet, und ihm die Ursache des Erstaunens, das sich auf dem Gesicht des letzteren zeiget, erklärt. Das Licht, das der junge Mensch von dem Hauptlicht erhält, fällt durch den Wiederschein auch auf den andern, und trägt desto mehr bey, ihn aus dem Grunde hervorzuheben. Die Zauberinn mit dem Staab in der Hand, sieht den König an, und scheint die Fragen, die er an sie thut, zu beantworten. Dieser Augenblick schien mir vorzüglicher, als der, wo

die

die Zauberinn ihm mit Schrecken vorwirft, daß er sie betrogen habe: es war zu fürchten, daß der letztere Charakter nicht mit Sauls seinem streiten, ihn mithin schwächen möchte, welches durchaus mußte vermieden werden. Saul erscheint also von dem allerheftigsten Schrecken ergriffen: die Haare stehen ihm zu Berge: er fährt vor Entsetzen vor den ersten Worten Samuels zurück. Die Strahlen, die von dem Gespenst schief die glänzende Wolke durchkreuzen, die es umgiebt, richten sich nach den Augen Sauls, doch so, als ob sie einige Grade ober ihm ihren Ursprung nähmen, um eine desto größere Vorstellung von der gigantischen Größe des Gespenstes zu machen. Was die Verkleidung des Königs anbetrift, so scheint es schwer, die biblische Stelle mit der Nothwendigkeit zu vereinigen, in der sich der Maler befindet, um den Zuschauer an dem Geheimniß der spielenden Personen Antheil nehmen zu lassen. Damit man inzwischen diesem kützlichen Schritte entgehen möge, hat man das Mittel ergriffen, den Saul auf eine mehr als gemeine Art zu kleiden, und zu erdichten, daß er, um nicht von der Zauberinn erkannt zu werden, seine königliche Binde an seinen Gürtel gebunden habe, und daß der Mantel dieses Zeichen der Würde bedecke, ehe er es, nachdem ihn das Weib erkannt, über seine Schulter erhoben habe. Was die hinzugesetzten Verzierungen vom zweyten Range betrift, so hat man zauberische Charaktere um den Zirkel vorgestellt, in dessen Mittelpunkt sich Saul und die Zauberinn befinden. Man hat hin und wieder Kräuter, die man zur Zauberey für dien-

lich hält, umher gestreut: man sieht auch dabey eine Schaale mit einer Art von geweihtem Wasser, mit einem noch belaubten Strauch, der zur Besprengung gedient hat. Eine aufgedeckte Urne, die auf Sauls linker Seite steht, ist auch mit dergleichen zauberischen Dingen angefüllt, oder dient, wenn man lieber will, der Schlange, die auf ihn hervorschießt, zum Aufenthalt. Endlich, da die Handlung des Nachts in einer Höhle vorgeht, so könnte man darwider anführen, daß es unmöglich sey, mit seinen Augen alles dies zu übersehen, und so verschiedene Dinge im Finstern vorzustellen. Um aber dieser Schwierigkeit zu begegnen, habe ich der Zauberinn an der Seite, eine Lampe in Gestalt eines Drachen gestellt, dessen auf Art eines Pfeils zugespitzter Schwanz ein Mittel verschaft hat, ihn an dem Kloben im Felsen bequem anzuhängen. Diese Lampe scheint in dem Augenblick, der vor der Erscheinung vorhergeht, verloschen zu seyn, um sie noch schrecklicher zu machen. Die Fledermäuse und Spinnen sind andre kleine Nebendinge, die, ohne im Sehen die Einheit zu beleidigen und das Auge zu zerstreuen, vielmehr die Massen der Höhle, wo sie, so zu sagen, ihr Bürgerrecht haben, erleichtern helfen. Hier folgt auch unsers V. Ideal eines vollkommenen Künstlers, dessen Mittheilung ich ihnen versprach. Er nennt es Charakter des vollkommenen Künstlers. „Der Künstler, den ich suche, hat zu den edelsten Empfindungen den lebhaftesten Geist, den kräftigsten Zug der holden Natur erhalten. Sein jugendliches Feuer würde ihn vielleicht zu übereilten Versuchen

suchen in der Kunst verführen, und diese würden, auch ohne richtige Zeichnung, und ohne schöne Verhältnisse der Theile zum Ganzen, schnelle Bewunderer finden. Allein er mäßiget sich, um sicherer und fester zu schreiten. Die Richtigkeit des Michel Angelo leitet ihn bey academischer Zeichnung. Sein Geschmack wird in der Schule der Antike, der wohlgewählten Natur und des Raphael gereinigt. Mit diesen kann er seinen Bildern, wenn er will, himmlische Andacht und Entzückung, Majestät und Großmuth, Tiefsinn und Ernst, Liebreiz und Anmuth, und die Züge des feinen Scherzes geben. Seine schöne Seele läßt ihn auf diese Vorzüge nicht stolz, und ihres eigenen Adels niemals unfähig werden. Oft misfällt er sich selbst, und die Erfahrung vermehret in ihm, die den meisten so seltene Uiberzeugung, wie viel noch an der Uiberemstimmung des Mannigfaltigen in der Kunst und an der höhern Vollkommenheit seinen Gemälden fehle. Er eifert dem Raphael nach, nicht blos, wie er war, sondern wie er hätte seyn wollen; er läßt seine Besserung unversucht. Früh gefällt ihm Titian; später gefällt er ihm noch mehr: denn er hat ihn auf den Spuren der Natur erreicht. Die Erforschung der dauerhaften Farben, und eine sorgfältigere Mischung derselben, erniedrigen ihn nicht, weil ihre Wirkung dem Gemälde wesentlich ist. Zur ausführlich schönern Malerey, zu der Rundung und zur Kunst der Wiederscheine, zu dem Wetteifer mit der Natur selbst, locken ihn der bezaubernde Correggio, und so mancher angenehm täuschende Niederländer. Rubens hat, durch die Majestät

seiner

seiner Anordnung, ihm ein neues und erhöhetes Feld eröffnet. Er wagt sich nicht eigentlich darauf, sondern er tritt, durch die Richtschnur der Antike geleitet, mit festem Schritt auf dasselbe. Sein loderndes Feuer folget bey allem Zuge der Begeisterung zugleich dem lockenden Ruf der Anmuth. Die Vollkommenheit seiner Vorgänger hat er nunmehr vereinigt in seiner Gewalt; aber, in einer Manier, die sein eigen, und, ohne sich an dieselbe zu fesseln, noch in eine träge Schilderweise zu sinken, willkührlich, und allemal ein Nachbild der Natur ist. Der siegende Reiz, die Annehmlichkeit, die er in den Gegenständen seiner Nachahmung sucht, wählt, oder dichterisch zugiebt, hat sich auf seinen Geist verbreitet. Fruchtbar und unermüdet sucht er sogar diejenigen idealischen Schönheiten, von welchen die Zeugnisse der Alten unserem Gefühl reden, zur Wirklichkeit zu bringen. Nur das Erhabene und Schöne nährt seinen Geist, und dieser Geist ist schön, wie sein Herz. Der gefälligste Unterricht, den er seinen Lehrlingen giebt, macht ihm Freude: er ist ihm eine angenehme Pflicht für das gemeine Wesen. Er zieht eine Schule, die seiner würdig ist, und nur bey ihr hört man auf, die Griechen zu vermissen." Nicht eine Sylbe setze ich hinzu, sie müssen es selbst fühlen, wie schön die ganze Stelle sey. Ich habe nun die weite Bahn, nicht ohne Mühe durchlaufen, gern hab ich, um ihrentwillen, jeder Beschwerlichkeit getrotzt. Ich scheide ungern, wie von einem Freunde, dessen munteren Witz ich viele frohe Augenblicke,

und dessen erprobter Erfahrung ich manchen Fortschritt in Kenntnissen verdanke. Hier und da in dem Auszug des Buchs selbst fügte ich ihnen meine Beurtheilung desselben bey; es wäre überflüssig, sie zu wiederholen. Im Ganzen gieng sie dahin aus: daß das Buch des Hrn. v. H. voll nützlicher Stellen für angehende Künstler, und für Liebhaber, die ihren Geschmack erweitern und bevestigen wollen, sey; daß aber sein Nutzen noch ausgebreiteter seyn würde, wenn der V. nicht so oft von seinem Plan abgewichen wäre, sich nicht so häufig vom Strom seiner Kenntnisse zu Ausschweifungen hätte hinreissen lassen, wenn er oft weniger witzig gewesen wäre, und dafür seine Anspielungen auf Malereyen deutlicher ausgeführt, lieber weniger Beyspiele, aber bestimmter gegeben hätte. Ihrem eigentlichen Künstler dienen vielleicht diese Auszüge zur Einleitung; alsdann kann er Hagedorns Buch leichter verstehen, und mit Anwendung lesen.

Auch von ihnen, lieber N—, scheide ich ungern; aber mein Brief war ohnehin zu lang, und es ist unhöflich, jemand zu lange Briefe zu schreiben. Leben sie wohl.

# Vierzehnter Brief.

Guter N...!

Wenn sie Zeit und Weile übrig haben, lieber Freund, ein Paar Augenblicke mit mir zu tändeln, so will ich sie mit einem kleinen Buch bekannt machen, das Hrn. Junker zum Verfasser hat, den sie schon kennen. Lachen dürfen sie dabey: aber lachen sie ja nicht zu laut! ihr armer Freund mögte sonst seinen guten Willen entgelten müssen.

## Erste Grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche, von C. L. Junker. Bern 1776. 8. 82 S.

Hr. Junker hat die Absicht, einem Liebhaber der Kunst, der sich sein Cabinetchen mit Kupferstichen auszieren will, mit Rath an die Hand zu gehen. Er nennt, und beschreibt 100 Stücke, und glaubt, sie könnten 370 fl. kosten, wobey er meint, „daß dies doch auch noch eine Summe für einen ehrlichen Mann sey.“ Auch der Maler soll aus seinen ausführlichen Beschreibungen lernen. Der Schwierigkeiten des Kaufs wegen geht er nicht über Wille hinaus, und wählt also nur Stücke, die, seit Wille arbeitet, erschienen sind. Ein Auszug würde sie wenig helfen; lassen sie mich ihnen daher die Stücke dem Namen nach hersetzen, viel-

leicht sehen sie noch manches darunter, das sie vorher nicht kannten! Die Stücke sind unter Rubriken gebracht: Geschichte, Portrait, Landschaft, dabey auch Jagd- und Seestücke, Ideale, und Schwarzkunst.

Geschichte.

Abraham giving up the handmaid Hagar, nach Quercino von Straege gestochen. Hr. J. sagt davon: „im Ganzen — weinerlich für den Busenmann.“

Esther a Suppliant before Ahasverus. Straege.

Ich nenne ihnen blos die Kupferstecher, da es hauptsächlich um sie zu thun ist.

Christ Appearing to his Mother after his Resurrection. Straege.

Artemisia von Bause.

Mort de Cleopatre von Wille.

Portrait.

König Carl I., und seine Kinder v. Straege.

Foucquet de belle isle, und N. R. Berrier von Wille.

Molier, von Beauvarlet. Winkler und Richter von Bause.

Dieterich von Chodowieki. Fenelon, Racine, Bossuet, Louis le grand, von Savart, Cerneille, J. J. Rousseau, v. Fiquet, Linguet, Beaumarchais, Diderot, v. Aubin.

Colbert, J. Racine, v. Dupin.

Landschaften, See- und Jagdstücke.

Celadon and Amelia, und Ceyx and Alcyone, v. Wollet.

The Fiſchery, v. Wollet.
Les Voyageurs, in Ruhe, und im Zug, v. Maſſon.
Les Bergeres, und zwey Vues d'Autriche, v. Zingg.
Les Orientaux au bord de Tybre, und le Tybre, v. Aliamet.
Zwey Vues de Candebec en Normandie, v. le Gouaz und Aliamet.
Le retour de la Peche, v. Elliot.
La chaſſe au Sanglier, und schooting 4 Bl. v. Wollet.
La chaſſe au Tigre, und chaſſe à l'Ours v. Flipart.

Ideale.

Le Paralitique, ſervi par ſes enfans und L'Accordée de village, v. Flipart.
Les adieux de Calas à ſa famille, v. Chodowiecki.
The offspeing of Love; auch Danae, Venus, Cupid Sleeping, v. Straege.
Venus und Amor, v. Bauſe.
Inſtruction paternelle, v. Wille.
Agar preſentée à Abraham, und außerdem neun der bekannteſten von Wille. Sie ſind auch ihnen zu bekannt, als daß ich den Brief dadurch verlängern ſollte.
L'Amour menaçant, v. Mechel. Dabey wird Hr. v. Mechels Kunſtverlag hauptſächlich angeprieſen.
Der Weiſe, v. Stölzel.
Image de la beauté, Leçon de botanique,

Amuſement du jeune âge, La Santé portée, La Santé rendue, alle 5 von Chevillet.

La Voluptueuſe, v. Gaillard. La Cruche caſſée, v. Maſſard.

La Laveuſe à M. de la Live, v. Danzel.

La fille confuſe, v. les Ingoufs.

Le donneur de Serenade, und La pareſſeuſe, v. Moitte.

L'enfant gaté, und le Silence, v. Maleuvre, und Cars.

Converſation Eſpagnole und Lecture eſpagnole v. Beauvarlet.

Le modele honnette, und le Coucher de la Mariée, v. Moreau le jeune.

Le Concert, und le Bal paré, v. Duclos.

Le Marché aux herbes d'Amſterdam von David.

Schwarze Kunſt.

Die beſten Stücke von Earlom, die ihnen ſo gut, wie die Williſchen bekannt ſind. Daß hauptſächlich The royal Academy of arts, nach Zoffany darunter ſey, brauch' ich ihnen eben ſo wenig erſt zu ſagen. Außer dieſen noch acht Stücke, von Fiſcher, Green, Watſon und Pether.

Die allgem. D. Bibliothek hat Recht, wenn ſie ſagt, daß kein ganz ſchlechtes Stück darunter ſey; demohngeachtet mögte ich manches davon nicht in mein Cabinet, beſonders da wir jetzt beſſere haben. So ſind die meiſten von image de la beauté, bis le bal paré ſchale franzöſiſchwitzige Geſchöpfe,

schöpfe, ohne Kraft und Ausdruck. Uiberhaupt zweifeln sie wohl so wenig als ich, daß sich jetzt manches weit vortreflichere Stück dafür umtauschen ließe. Ich will ihnen einige nennen, die mir gerade beyfallen. Der Tod des General Wolfs, v. Wollet. Auch wohl Guttenbergs schöner Nachstich davon. Mort d'Antoine, v. Wille. Ziethen, v. Chodowieki. Abraham auf Moria, die Stärke der väterlichen Liebe, Magdalena, Christuskopf, und besonders la petite rusée, und die Sommernacht, auch Peter I., und Friedrich II., alle von unsrem Bause.

Schelmischer lächelnd, als die obengenannte petite rusée habe ich noch kein Mädchen gesehen, so gut und unschuldig dabey! Das Fleisch, besonders der freye linke Arm, ist bis zur Täuschung wahr: der Umriß überall so versteckt; und dadurch entsteht eine unbeschreibliche Rundung, in allen Theilen. Mich dünkt, kein Ausländer hat je so mit dem Grabstichel gemalt, als hier Bause, das Kleid ausgenommen, das Wille oder Masson vielleicht noch täuschender gemacht hätten.

Der Artikel von Schwarzkunst ist der unvollständigste. Mit wie sehr vielen herrlichen Blättern von Boydel, Ryland, Dikson, Green, selbst von den beyden Haid könnte er nicht ergänzt werden!

Demohngeachtet würde dies kleine Buch auch wirklich, außer dem Sammler, dem Künstler nützlich seyn, wenn — ja, wahrhaftig, wenn der Ausdruck erträglicher wäre. In den Grundsätzen der Malerey ist es arg, aber hier noch ärger, noch gesuchter. Ich kenne nur ein Buch des nemlichen

Verfassers, worinn er sich auch in diesem Grad des Gesuchten dennoch übertroffen hat: ich mache sie aber nicht eher damit bekannt, als bis ich weis, daß sie einmal einen Brief von mir zu lesen Lust haben, der es ihnen gleich anfangs gesteht, daß sie keinen Nutzen aus ihm schöpfen werden. Hr. J. findet in Redensarten und Versetzungen eine gewisse Stärke, die, beym Licht betrachtet, Affectation ist, und ins Lächerliche fällt. Hören sie nur n. 3:

„Nicht Rufer — Todesrufer „Gott, warum hast du mich verlassen“ nicht in der Mitternachtsstunde, lechzend hinaufschauend, wie ihn Edelink, nach Bruns Ideal, am Kreuze gestochen. mit Liebe, — mit Sohns Liebe — mit unbeschreiblicher Sanftheit — aber auch noch mit dem Gefühl noch nicht so lang verflossener Marterstunden; sieht er auf Marien herab, umfaßt er, mit seiner Rechten, Marien, die, hingeworfen, mit dem nimmer erreichbaren Ausdruck der mütterlichen Zärtlichkeit, ihre Hand an seine offne Seite wirft, und mit Wonnegefühl zu ihm hinauf lächelt.“

Ich mag es wohl leiden, wenn man bey der Betrachtung eines Kunststücks fühlt, und davon mit Gefühl schreibt; aber es muß nie über die Grenzen treten, am allerwenigsten so ausarten, wie hier. Eine solche Beschreibung verfehlt ihren Zweck. Der Künstler, der sich nicht so vom Wind in die Höhe führen läßt, sondern immer Pinsel und Grabstichel bey seiner Betrachtung in Anschlag bringt, hält sie natürlich für übertrieben: er findet die beschriebnen Schönheiten außer der

Macht

Macht seiner Kunst, und legt das Buch verdrießlich oder lachend weg. So heißt es sogar n. 25 „mit wie vieler Wut ausgeführet!“ auch wohl einmal „mit erstaunender Wut, und Hineindenkung entworfen, gemalt, und gestochen. Viel Fleiß, Weichheit, und Zergliederungswissenschaft.“ Wie Wut und Weichheit sich paaren, sollen sie mir erklären, lieber N! Bündig spricht überhaupt Hr. J., z. E. „Les adieux de Calas — sieh — und weine! —“ und da kein Wort weiter, bis in einer Note das Stück zergliedert wird, weil Hr. J. selbst gefühlt haben mag, wie wenig mit dem — sieh und weine! gesagt sey. Wären alle Beschreibungen, wie diese, so wären sie alle gut; denn sie ist nicht mit so vieler Wut entworfen, wie die andern. Schon bin ich der Verführung zu eben der Schreibart sehr nah: ich muß schließen, wenn ich mir sie nicht zu eigen machen will, wie man sich bisweilen eine üble Gewohnheit eines andern durch Unachtsamkeit zu eigen macht.

Ihr

# Raphael Sanzio von Urbino.

Ich glaube die Reihe von Schilderungen großer Maler mit keinem vorzüglicheren, mit keinem, der den schönen Namen des Großen, des Einzigen, des Ersten besser verdient, beginnen zu können; und wenn es mit zum Hauptzweck guter Lebensbeschreibungen gehört, Schwierigkeiten, die der Held übersteigen mußte, und überstieg, dem Leser bekannt zu machen, und ihn zu warnen, wo jener den minder glücklichsten Pfad wählte, um über drohende Klippen hinweg zu klettern; ihn besser, und sicherer zu leiten; wenn es eine hauptsächliche Pflicht des Lebensbeschreibers ist, die Fortschritte seines Helden in jeder Kunde zu verrathen, mit ihm die Wanderungen, auf welchen er diese beschleunigte, zu wiederholen, die Mittel auszuspähen, wodurch er zum Ziele kam, oder gar dem Ziele vorbey lief; so meine ich bey der Schilderung der Laufbahn dieses Meisters einen so würdigen Zweck mehr, als in irgend einer andern erreichen zu können. Es giebt unter meinen Zeitgenossen nicht viele Maler, welche in ihrem ganzen Künstlerleben einigemal die Vortheile überdacht haben sollten, die ihnen dadurch zufließen, und ihre Arbeiten erleichtern, daß sie in dem glücklichern Zeitpunkt der helleren, gereinigteren Denkungsart leben, und, statt in öden Wüsteneyen an tausend schädlichen Blumen vergeblich

nach

nach Honig umher irren zu müssen, überall holdbeblumte Wiesen, und bunte, blütenreiche Gärten finden, und der Biene gleich, ohne große Mühe sammeln, und eintragen, und süßen Honig bereiten können. Ohne Gleichniß gesprochen, es giebt nur wenige Künstler, welche die Größe ihrer Vorgänger, ihrer älteren Mitwerber um den Kranz, nach den Hindernissen abmessen, welche sich dem Emporstreben derselben in Weg stellten: wenigstens genießen die meisten die Früchte des mühsamsten Nachdenkens, des rastlosesten Fleißes, wie viele Hunderte ihr tägliches Brod, ohne es, nach dem Ausdruck des alten Luthers, mit Danksagung zu empfahen. Sie würden sonst nicht dabey stehen bleiben, die Werke der Vorgänger sclavisch nachzuahmen, und sich wie viel darauf zu gute thun, wenn die Beobachter ihrer Arbeiten zum mindesten eine Aehnlichkeit zwischen ihren und älterer großen Meister Figuren ohne Brille zu entdecken vermögen; wenn sie nach langem Umherrathen, endlich diese oder jene Manier wohl ausgedrückt zu finden im Stande sind. Wenn unsre Künstler daran dächten, aber ohne Stolz und Eigendünkel, und, wie gesagt, mit Dank, wie sehr ältere Meister ihnen vorgearbeitet haben, so würden sie bald mit kühnem Schritt die Stufen der Vollkommenheit emporsteigen, und die noch immer unerreichte Stelle des vollkommenen Malers würde nicht mehr so lange unbesetzt bleiben. Raphael hätte sie vielleicht erreicht, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen. Aber auch seine früh verwelkende Jugend

wird

wird lehrreich seyn, und in die schuldige Trauer an seinem Sarg wird sich Warnung für viele mischen. Urbino, im Kirchenstaat war der Geburtsort Raphaels, und der Charfreytag des Jahrs 1483. der glückliche Tag an welchem er die Welt begrüßte. Die Natur selbst hatte ihn zum Künstler bestimmt: er war einer von ihren Lieblingen, dem sie den Keim von jeder Größe in die Seele gelegt, und dieses schöne Meisterstück mit einer eben so schönen Körperhülle umgeben hat. Raphael der Knabe glich den Engeln, die er nachher so edel schilderte; er faß alles an sich durch Schönheit und Scherz, und durch ein sehr frühes Bestreben, Kenntnisse zu sammeln. Ich hätte hier Gelegenheit, ein trauriges Gemälde von dem Zustand, worinn damals noch die edle Malerkunst war, zu entwerfen; ich könnte die Geschichte ihrer Wiedererneuerung hier einflechten; allein dies that ich schon an anderen Stellen meines Handbuchs; ich könnte die Manieren der damaligen Künstler, die Reizlosigkeit und Steifheit ihrer Figuren, den verwahrloßten Ausdruck, den unangenehmen Wurf ihrer Gewänder, die Uiberladung mit Zierrathen, ihren Mangel an Kenntniß der Perspectiv, der Farbenmischung, und jedes Reizes der Harmonie, rügen, aber dies thaten andre vor mir, und besser, als ich es könnte, und überdies mag ich den Geburtstag Raphaels nicht mit so mistönenden Klageliedern entehren; denn nun lebt er, der mit kühner Hand diese Finsternisse verscheuchen, und Wahrheit und Licht hervorführen sollte. Sein Vater Johann de Santi

muß

muß ein verständiger Mann gewesen seyn, wenn er gleich kein großer Maler war. Wenigstens gehört er nicht in die Reihe der schlechten seiner Zeit. Daß sein Sohn zum Maler gebohren sey, sah er gleich, und nährte seine Neigung zur Kunst. Aber er muß von dem Nachtheil überzeugt gewesen seyn, den es gewöhnlich bringt, wenn der Sohn einzig und allein seine Lehrjahre in der Werkstätte des Vaters vertändelt, und, entweder bey zu großer Strenge, oder bey zu weibischer Zärtlichkeit, nichts lernt; oder er muß die Keime, die in seinem Knaben verborgen lagen, und, noch mehr seine eigene Schwäche, und die Gefahr gekannt haben, in welche die Fortschritte seines Lehrlings dadurch gesetzt würden; kurz, er vertraute ihn dem Unterricht des Peter Perugino, den damals der Ruf als den größten Maler seiner Zeit nannte. Er hatte sehr weislich darinn gehandelt, denn in kurzer Zeit schwang sich der neue Schüler über den Lehrmeister empor, so daß man in Siena und Perugia, wohin er nun gezogen war, einige seiner Jugendversuche für Arbeiten dieses Meisters erkannte. Leonardo da Vinci, Michel Angelo Buonarotti, und Fra Bartholomäo da S. Marca, waren indes aufgestanden, und ihr Genie hatte der aufleben den Kunst neue Nahrung verschafft. Sie strahlten gleich Sternen erster Größe, und breiteten von Florenz ihr Licht auf die übrige Welt aus. Raphael hätte weniger Neigung, weniger Ehrbegierde besizzen müssen, wenn er nicht nach Florenz geeilt wäre, sobald er von den neuen Wunderwerken daselbst

hörte.

hörte. Er reisete hin, und sah, und staunte. Die Cartons, welche diese Künstler daselbst zur Verschönerung des Pallastes der Mediceer entworfen hatten, beschäftigten seine ganze Aufmerksamkeit. Er wählte aus denselben die Vorzüge eines großen Stils und kräftigen Ausdrucks, und sie rissen ihn so hin, daß er von Stund an seines ersten Lehrers Manier, und mit ihr jede Spur von Steifheit, verabschiedete. Ich würde ihm kein Verdienst daraus machen, wenn er dabey stehen geblieben wäre, wie unsre neuern Meister, einer ältern Manier zu entsagen, und nun die Manier eines andern modischern Malers dagegen umzuwechseln: aber Raphael dachte größer, als unsre Nachahmer ohne Augen und Seele; er verband mit dieser Entsagung den Vorsatz, für die Zukunft das Schöne und Vollkommene eines jeden andern in seine Werke zu verweben, der Leitung der Natur zu folgen, ohne irgend in eine besondere Schule zu gehören. Die Familiengeschäfte, die ihm der Tod seiner Eltern verursacht, und die ihn von Florenz nach Urbino abgefordert hatten, waren kaum geendigt, als er wieder dahin zurückkehrte: er hatte indessen durch Gemälde für den Herzog von Urbino, und für die Kirchen seiner Vaterstadt, seinen Ruhm erweitert, und den Ruf gerechtfertigt, welcher sich von seiner Geschicklichkeit allmählig verbreitete. In Florenz war er unermüdet fleißig, und gewann täglich an Vollkommenheit: er zeichnete beständig, wohl bekannt mit der Wahrheit, daß jeder Stillstand Rückfall sey. Alles liebte

ihn,

ihn, und auch er hatte eine offene Seele für Freundschaft und Liebe, alles trauerte, und besonders Bruder Bartholomäo, dem er seine Kenntnisse von der Perspectiv mitgetheilt, und dagegen dessen Grundsätze der Farbengebung eingetauscht hatte, als er Florenz verließ, und nach Rom wanderte. Pabst Julius II. regierte dort, und schenkte unserm Künstler den ihm der Baumeister Bramante zugeführt hatte, seine volle Gunst. Er verdiente sie auch: denn sein erstes Hauptgemälde in Rom, die Schule von Athen wurde als ein neues nie gewagtes Meisterwerk allgemein angestaunt. Es enthält eine Menge alter Philosophen, die über Wissenschaften und Künste ihre gelehrten Uibungen halten. Es ist der Mühe werth, dieses Stück, wenigstens seinen Hauptschönheiten nach ausführlich zu beschreiben. Sehr wahrscheinlich gab der Cardinal Bembo unsrem Raphael die Idee dazu an die Hand: er führte sie vortreflich aus. Der Ort der Handlung ist ein antikes Gebäude, und wird durch eine Statue des Apolls, und der Minerva, als Lehrsitz der Wissenschaften und Künste bezeichnet. Plato und Aristoteles ziehen am Haupteingang die Aufmerksamkeit des Beobachters zuerst auf sich. Der erstere hält seine Hand hoch empor, und deutet auf die Gegenden, in die er so gern sich geträumt hat: Aristoteles mahnt ihn an seinen eigentlichen Wohnplatz, indem er mit der Hand gegen den Boden zeigt. Viele meisterhafte Alte und schöne Jünglinge umstellen sie, und belauern ihre Gespräche.

Links ist Socrates, beschäftigt an den Fingern seine Lehrsätze den horchenden Schülern hinzuzählen; Alcibiades im Helm ist in ihrer Zahl, und hier schöner, als die mildeste Natur ihn bilden konnte. Auch ein andrer Jüngling, den ein freundschaftlicher Wink zu dieser Gruppe hinruft, ist voll Natur; er kann nicht eilfertig genug hinzukommen: Kleidung und Anstand sind vernachläßigt, aber desto sorglicher bewahrt er die Schätze der Weisheit in der Rolle, unter seinem Arm. Epicur zeigt die Folgen seiner Lehre an sich selbst: er ist fattgefüttert, und glänzt für Wollust, sein Haupt umflattert ein Rebenkranz: ihm führt ein Alter sein Kind zu. Pythagoras schreibt eine lange Reihe von Schlüssen in sein Buch; neben ihm kniet ein herrlicher Jüngling, beschäftigt einen Morgenländer mit der Tafel der musicalischen Nummern seines Lehrers bekannt zu machen: der Morgenländer ist ein ächter Mystiker. Pythagoras, Terpander, Epictet, haben alle ihre angewiesene Geschäfte, und Schüler auf dem Stück: aber ich darf nicht allenthalben gleich weitläuftig seyn, um wenigstens noch zwey vorzügliche Gruppen nennen zu können. Diogenes, der Cyniker, ohne sich um irgend etwas anderes, als sich selbst zu kümmern, wälzt sich schier auf der Treppe, und beäugelt mit Wohlwollen die beschriebene Tafel: man kann den Charakter dieser Seele nicht natürlicher ausdrücken, als hier Raphael that: ein Jüngling, der wohl gern dazu halten mögte, wird von einem andern zum Aristoteles hingewiesen: auch darinn liegt ein

edler

edler Gedanke. Archimed, mit seinen Schülern bildet die schönste Gruppe des ganzen Gemäldes. Bramante gab sein Bildniß zur Vorstellung dieses Mathematikers. Er ist im Begriff, eine mathematische Aufgabe zu erweisen. Einen von den jungen Zuhörern kostet es sehr viele Mühe, die Aufgaben zu fassen: ein andrer faßt sie so eben, und ein dritter kaum sie schon seinem Nachbarn wieder mittheilen: der Ausdruck aller dieser ist ganz vortreflich. Raphael und Perugino stehen mit unter den Schülern. Die ganze Anordnung zeigt von vielem Verstand, eine kluge Wahl hat sie geleitet. Die Zeichnung ist sehr fein, und richtig, und setzt besonders an einigen Köpfen, wegen ihrer schweren Stellung, in Erstaunen. Nur das Colorit hat diejenige Vollkommenheit nicht, deren es fähig gewesen wäre: vielleicht läßt sich nicht mehr darüber urtheilen, weil Zeit und Unglück viele Verheerungen daran gemacht haben. In Rom hatte Raphael eine neue, kühne Bahn vor sich. Pabst Julius II. ließ den vaticanischen Pallast eben jetzt mit Frescomalereyen verzieren, und hatte schon mehrere Stücke von andern Künstlern verfertigen lassen: aber nun war er überzeugt, daß Raphael die andern alle übertreffen würde: er ließ jener Arbeiten abnehmen, und übertrug ihm die ganze Ausführung. So entstanden nach und nach jene köstlichen Meisterstücke die noch jetzt die ungetheilte Bewunderung der Kennerwelt verdienen. Sie sind hauptsächlich in vier aneinanderstoßenden Sälen des Vaticans zerstreut, die von den vorzüglichsten Stücken in denselben ihre Be-

nennungen haben. Der erste Saal heißt der Saal Constantins des Großen, der die Schlacht Constantins gegen den Maxentius, vielleicht das ausdruckvolleste Gemälde, das je der menschliche Witz ersonnen hat, die Anrede Constantins an seine Soldaten, da er das Kreuz am Himmel gewahr wird, die Taufe Constantins, verwahrt. Dem zweyten Saal giebt die Geschichte der Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel zu Jerusalem, den Namen; es ist ein außerordentlich ausdruckvolles Stück, das ich gerne beschreiben würde, wenn es dem Zweck meiner Arbeit nicht entgegen wäre, mich allzuweit auszudehnen. Ferner sind in diesem Saal Attila, wie er aus Ehrfurcht für dem Pabst Leo X. vor den Mauern Roms mit seinem Heer umwendet: Das Wunder der Messe zu Bolsena: Befreyung des Petrus aus dem Kerker: und an der Decke, Noah, Isaaks Opfer, Moses am feurigen Busch, und Jacobs Traum. Im dritten Saal: Camera di Segnatura, sind der Streit über das Sacrament des Abendmahls, der sehr viele wirkliche Bildnisse enthält; die Schule von Athen; Poesie, und Parnaß; und einige kleinere Stücke; und im letzten Zimmer der Brand del Borgo; der Sieg des Pabstes Leo IV. über die Saracenen; Carls des Großen Krönung, und Leo IV. Beweiß seiner Unschuld. Nur sieben davon sind ganz von seiner Hand: alle aber doch nach seinen Zeichnungen hauptsächlich von Raphaels Schüler Julio Romano ausgeführt. N. 5. 6. 7. 8. 9. 10. von den größeren Stücken hat Raphael selbst gemalt:

malt: aber alle sind nicht in gleicher Vollkommenheit: sie sind deutliche Beweise seiner Fortschritte in der Kunst, und der verschiedenen Wege, die er einschlug, um die Vollkommenheit zu erreichen. Seinen ersteren Arbeiten in Rom kann der genaue Beobachter die Mühe ablauern, die dem Künstler das Bestreben verursachte, die Manier der Lehrstube zu verlassen: er glaubt die ängstliche Feinheit derselben durch andere Schönheiten ersetzen zu müssen, und hascht daher nach kleinlicher Ausführung; aber Ausdruck herrscht auch in diesen, und eine edle Zeichnung. Er veränderte auch diesen Styl allmählig — besonders wurde Michel Angelo aufs neue sein Geleitsmann. Dieser große Künstler war damals mit der Ausmalung der sixtinischen Kapelle beschäftigt: und es mogte Künstlereigensinn, oder kluge Besorgniß, und Kenntniß seines Publicums seyn; er ließ niemand in die Kapelle, so lang sie unter seiner Arbeit war, und verwahrte sie sorgfältig in seiner Abwesenheit. Bramante liebte unsern Raphael zu sehr, als daß er nicht jeden Kunstgriff hätte wagen sollen, um diesem die Arbeit zu zeigen. Es gelang ihm, und seitdem malte Raphael kühner, edler, und hatte von Michel Angelo nun alle Erhabenheit, und jeden Schwung der Einbildungskraft erborgt. Er änderte seine schon fertigen Arbeiten nach diesem Muster, und verrieth sich dadurch dem eifersüchtigen Angelo. Bey seinem unabläßigen Streben nach Ausbildung, wozu ich ohne Anstand seine kluge Anwendung der Antiken, und besonders der

vorzüglichsten Figuren aus alten Basreliefs, mitrechne, bey seinen immer neuen Versuchen in die tiefsten Geheimnisse der Kunst einzudringen, bey seinem Fleiß mußte natürlich sein Ruhm bald die Welt durchlaufen. Könige und Fürsten, und was reich im Land und Ausland war, begehrte etwas von seiner Arbeit: Künstler bemühten sich um seine Freundschaft, und alles drängte sich um den grossen Mann her, der zugleich als Mensch so sanft gestimmt war, und einen gewiß reichen Stof von Edelmuth und Wärme für Freundschaft in sich verschloß. Albrecht Dürer machte ihm ein Geschenk mit seinem Bildniß, und seinen Kupferstichen: er diesem mit Zeichnungen, und auch die Kupferstiche nach seinen Zeichnungen schickte er ihm, als er, von Dürers Beyspiel ermuntert, seine Schüler dazu bewogen hatte, sie der Nachwelt in Kupferstichen zu überliefern. Denn Raphael liebte den Dank der Nachwelt, und opferte ihm gerne etwas auf. Albrechts Bildniß schätzte er sehr hoch, und hinterließ es seinem besonders geliebten Schüler Julio Romano, als Zeichen vorzüglicher Achtung. Mit dem Studium der Antike verband er das, der schönen Natur: er suchte sie, und fand sie allenthalben, und wußte von beyden weisen Gebrauch zu machen. Seinem ersten Lehrer konnte er die Festigkeit seiner Hand, und die Richtigkeit seiner Zeichnung verdanken; immer ein sehr großer Vortheil, den er aus dieser Schule zog. Seine Hauptvorzüge sind unstreitig, poetische Erfindung, und Ausdruck. In der Wahl des Zeitpunkts sei-

ner Handlungen, und in der Mäßigkeit in Figuren ist er Muster, und immer zieht die Hauptperson zuerst an. Minder schön als seine Jünglinge, sind seine Frauen, meistens aus der Natur allein gewählt; seine Kinder sind meistens eben daher: aber seine Männer und Greise sind — unerreicht. Seine fliegenden Gewänder, und die Leichtigkeit, mit der Engel und Heilige schweben, sind vollkommen. Aber in der Grazie, und im Colorit, in Haltung und Wiederscheinen, kurz in dem was Titian, und Correggio so nah an ihn drängt, und über ihn hebt, hatte er noch einige Schritte; seine Verklärung Christi zeigte, daß er auf der Bahn sey, daß er nahe am Ziel, hart daran stehe: sein nächstes Gemälde würde vollkommen gewesen seyn — ach! da winkte die Vorsehung, und Raphael starb. Daß ihr ihn jetzt noch bedauert, Leser, ist ein Beweiß seiner Größe: denn nicht jedem gönnt man es, die höchste Stufe des Ruhms zu ersteigen. Sein schöner, starker Körper würde noch lange jedem Unfall getrotzt haben, wäre ihm die Tugend der Mäßigkeit im Genuß der Liebe eben so heilig gewesen, als der Vorsatz Unsterblichkeit zu erlangen. Der Cardinal Bibiani trug ihm sogar seine Nichte zur Frau an; aber der Flatterhafte schlug sie aus. Zu oft ist allzugroße Neigung gegen das andre Geschlecht besonders bey Künstlern die Ursache frühen Todes gewesen; zu oft hat ihr Gift die schönsten Blüten früh abgewelkt. Raphael war sogar während seiner Arbeiten unersättlich: und Augustin Chigi war so schädlich gefällig

für ihn, daß er ihm sogar erlaubte, seine Buhlerinn mit in den Pallast zu nehmen, wo er für jenen arbeitete. Der Taumelkelch der Liebe berauscht süß; aber es ist ein schreckliches Erwachen, wenn der Rausch verdünstet hat. Raphael erlag: er schämte sich seine Krankheit den Aerzten zu entdekken: sie öfneten ihm daher so häufig die Adern, weil sie sein Uibel nicht kannten, daß er am Charfreytag 1520. im 37sten Jahre starb. Schade um diesen Liebling der Natur, um diesen ersten Maler, um diesen bescheidnen, liebevollen Stifter der römischen Schule, um diesen geistvollen, allgeliebten Gesellschafter: der in jedem Betracht eine sehr hohe Stufe, dem Engel nah, erreicht hätte, wär' es Menschen vergönnt, ihrer Menschenschwäche ganz zu entsagen! Selbst nach dem Tode ward er geehrt; man stellte seinen Sarg in dem Saal des Vaticans auf, wo er gemalt hatte, und neben ihn seine Verklärung Christi: man begrub ihn in der Kirche der Maria Rotonda herrlich, und Bembo schrieb auf seinen Leichenstein die geistvollen Worte:

Raphael ruht hier — die Natur fürchtete überwunden zu werden von dem Lebenden, zu sterben mit ihm.

Julio Romano, und Johann Franz Penni, zween seiner vertrautesten Freunde und Schüler, waren seine Erben: und hauptsächlich diese vollendeten nach seinem Tode die angefangenen Werke ihres Lehrers. Seiner Gemälde sind bey weitem nicht so viele, als der Zeichnungen: ich will hier wenigstens die Orte nennen, welche dieselben verwah-

wahren. Außer den schon genannten verdienen in Rom besonders die zwey Stücke im Saal des k. einen farnesischen Pallastes, genannt Farnesina, die Vergötterung Psychens, und das große Götterbanket zu ihrer Ehre, gemerkt zu werden. Die Verklärung hängt in der Kirche di S. Pietro in Montorio. Ich fürchte nicht getadelt zu werden, wenn ich noch einige Worte davon beysetze. Es schildert Christum über der Bergspitze in einem luftigen Raum, und Moses und Elias auf beyden Seiten schwebend. Unter ihnen, am Berg, ruhen die drey Jünger, welche bey dem Vorfall waren. Jacobus hat sich auf die Erde geworfen, und betet an: Johannes ist erst erwacht: der übernatürliche Schimmer blendet ihn, er beugt sich zurück, und hält die Hand vor die Augen: Petrus reibt erst noch den Schlaf aus denselben. Auch stehen zwey junge Mönche an der Seite des Berges, die aber nicht vermißt würden, wenn sie abwesend wären. Dies ist eigentlich der Theil des Gemäldes, welcher dem Ganzen den Namen gab: aber bey weitem ist das noch nicht alles, womit der Raum desselben ausgefüllt ist. Ganz getrennt davon erscheint auf dem untern Raum noch eine große Geschichte. Ein besessener Jüngling wird von Vater und Verwandten zu den Jüngern gebracht, um von ihnen seine Gesundheit wieder zu erhalten: aber der Meister ist abwesend: sie können ihn nicht heilen. Nur Mitleid und Bedauern können sie ihm geben. Der Arme leidet so eben durch einen heftigen Anfall seiner Krankheit, er

hat schreckliche Convulsionen: man nimmt an seinem Schmerz Antheil, aber geheilt kann er nicht werden, denn der große Wunderthäter ist fern. Man hat viel über die Unwahrscheinlichkeit dieser Vorstellung, und über die Unmöglichkeit gestritten, daß beyde Begebenheiten auf einer Fläche könnten gesehen werden, ohne der Harmonie, der Perspectiv, u. s. w. zu schaden; aber ich getraue mir nicht, weder in das Lob, noch in den Tadel der Sache einzustimmen: vielleicht hätte es Raphael nicht so zusammengestellt, wenn er freye Hand dabey gehabt hätte; und jede Begebenheit, für sich betrachtet, ist in Erfindung und Ausführung ein Meisterstück, und wird es bleiben, so lang noch die mörderische Zeit etwas davon übrig läßt: denn schon jetzt hat es leider sehr gelitten. Die Kirche des heil. Augustin verschönert der Jesaias dieses Meisters, und einige Gallerien prangen mit Arbeiten von seiner Hand. Neapel besitzt auch einige seiner Malereyen. Uiberdies sind davon in Palermo, Bologna, Foligno, Spanien, Florenz, Parma, Piacenza, Modena, Mailand, Düsseldorf ꝛc. In Frankreich sind mehrere, aber fast zu viele, um ächt zu seyn. In der Gallerie des königl. Schlosses zu Hamptemcourt in England werden die Cartons aufbewahret, welche Raphael in Wasserfarben gemalt hat, um nach denselben Tapeten wirken zu lassen: sie enthalten köstliche Uiberbleibsel seiner Vorzüge. Auch in Deutschland ist fast keine Gallerie, oder Kabinet, die nicht irgend eine Madonna für Raphaels Arbeit ausgeben sollten. Es

gehört

gehört wenigstens mit zum Ruhm der Sammlung, und der Ehre wird ja oft die Wahrheit aufgeopfert! Von seinen Zeichnungen hat sich eine beträchtliche Anzahl bis auf uns erhalten. Die meisten sind mit Röthel ausgearbeitet, aber auch mit Ruß, Tusch, und mit Weiß erhöht. Schöne kühne Umrisse zeichnen seine Figuren aus: sie sind voll Ausdruck, und oft sehr anmuthig: aber sie von anderer Künstler Arbeiten leicht und richtig zu unterscheiden ist ziemlich schwer, und nur der Lohn einer langwierigen Aufmerksamkeit. Unter den ältern Meistern haben besonders Marc. Anton Raymondi, Augustin von Venedig, Bonasone, Beatricius, Georg Mantuano, Sylvester von Ravenna, Aeneas Vicus, Martin Rota, Cornelius Cort, und C. Bloemart, und Sadeler, nach seinen Gemälden u. Zeichnungen Kupferstiche hinterlassen: ich rathe jedem Künstler, ja keine Gelegenheit ungenützt vorbey gehen zu lassen, wo er dergleichen Blätter erhaschen kann: denn wer nicht an der Quelle zu schöpfen vermag, dem wird auch noch das ablaufende Wasser willkommen, und erquickend seyn.

Als Quellen zu dieser Lebensbeschreibung habe ich gebraucht: außer früheren Auszügen aus Felibien, Vasari, Füeßli, das Leben des Raphael, vom Hrn. Prof. Brünn in dem vierten Stück der Monatschrift der Akademie der Künste in Berlin 1788. und von Ramdohr über Malerey und Bildhauerarbeit in Rom, Leipzig 1787. 3 Th. in 8. und nebst diesen habe ich zugleich die Bemerkungen des Mengs und Webbs anzuwenden gesucht.

# Albrecht Dürer.

Ich bin es meinem Stolze schuldig, den ich als ein Deutscher habe, diesen großen Künstler hart an den größten anzureihen; die Nachbarschaft ist um so billiger, da beyde Männer Freunde waren, und als solche sich liebten, und wechselseitig verehrten, da überdies nur Michel Angelo, und Rom, und die Antiken dem guten Albrecht fehlten, um den Namen des deutschen Raphaels mit vollem Recht zu verdienen. Er ist mir um so verehrungswürdiger, da er sich allein seine Größe verdankt; ihn hat noch dichtere Nacht umgeben, er hat sich durch trübere Nebel hindurch gewunden, und sie zerstreut, als Raphael: seltener hat ihn die Freude mit ihrem Blumenkranz geschmückt, als diesen; die Liebe nie: ihn haben viele Leiden gedrückt; ich liebe ihn, denn er hat sein Leiden mit hohem Muth bestanden, und sein Geist ist ihnen nie ganz erlegen; aber daß er mit freyer, froher Seele, umringt von Schätzen der alten Kunst, gepflegt von zarten Händen einer liebevollen Gattinn, umschlunge von einem Kreis gutartiger Kinder, weiter zur Vollkommenheit empor gerückt wäre; dies läugne mir niemand. Nürnberg war Albrecht Dürers Geburtsort: er wurde daselbst im Jahr 1471. gebohren. Mit Gaben und Anlagen zum großen Manne hatte die Natur ihn reichlicher beschenkt, als mit zeitlichen Gütern. Sein Vater

war

war ein Goldarbeiter, nach damaliger Sitte deutsch und redlich, aber nicht reich; und hieng noch über= dies mit etwas Eigensinn an dem Gedanken, daß der Sohn sich der väterlichen Handthierung wid= men müsse. Albrecht zeigte früh eine große, durch nichts zu verlöschende Lust am Zeichnen: er ahmte alles nach, was er sah, und was ihm gefiel, und von Kennern wurden die richtigen Umrisse, die Kühnheit und Zartheit seiner ersten Zeichnungen bewundert; man glaubte wenigstens, er habe Zir= kel und Linial dazu gebraucht. Wenn diese Nei= gung von früher Jugend an gehörig genährt, und, gleich dem kleinen Feuerfunken aus der Asche em= porgelokt worden wäre, so würde Dürer unstreitig in der Folge mit leichter Mühe noch weiter gekom= men seyn: aber seinem Vater war der Gedanke zu angenehm, sich bald von einem gleichgeschickten Sohn in der Werkstätte unterstützt zu sehen, als daß er diese nicht vielmehr hätte unterdrücken sollen. Er zog vielleicht sein geringes Vermögen zu sehr dabey zu Rath, welches ihn hinderte, das nöthi= ge Lehrgeld für diesen Sohn anzuschaffen, um ihn bey einem oder dem andern zünftigen Maler als Lehrjungen unterzubringen. Albrecht wurde daher in die Goldarbeiterwerkstätte gesperrt, und lernte nur nothdürftig so viel von der Zeichenkunst, als zum Handwerk gehörte: die schönsten Jahre der Jugend, wo die ersten Eindrücke des Schönen den Geschmack für das ganze künftige Leben zu bestim= men pflegen, entschlüpften dabey ungenützt für die edleren Künste, und erst nach überstandenen Lehr=

jahren,

jahren, erst im sechzehnten Jahr des guten Albrechts gab der Vater den dringendsten Bitten, und seiner eignen Uiberzeugung nach, und verdingte seinen Sohn zu dem Maler, Martin Schön, den die Kunstgeschichte, auch unter dem Namen des hübschen Martins, als einen sehr mittelmäßigen, wenigstens viel zu ängstlichgenauen Künstler kennt. Für die damalige Zeit stand er in hohem Ruhm, und seine Schule wurde weit und breit in Deutschland gelobt. Als Kupferstecher hat er sich wenigstens für diejenigen Sammler verewigt, denen es daran gelegen ist, die ersten Versuche in dieser Kunst, und ihre Fortschritte vom geringen Anfang an, aufzubewahren. Martin Schön starb, ehe noch die Lehrzeit Albrechts zur Hälfte um war; sein Vater vertraute ihn daher der Leitung eines Nürnbergischen Künstlers, Michel Wohlgemuth, der viel zu arbeiten hatte, und mit Gesellen und Jungen die liebe Malerkunst fabriquenmäßig übte. Seine Werke sind ohne alle Schönheit, fehlerhaft in Zeichnung, im Ausdruck, im Uiblichen, seine Haltung ist schlecht, und sehr ängstlich seine Ausführung: er würde, sammt seinen Engeln in Mönchskutten, und sammt den lieblichen Marien im Nonnenschleyer längst vergessen seyn, wäre Dürer nicht sein Schüler gewesen. Vielleicht war eine reiche, unerschütterliche Geduld, und Ordnung und Genauigkeit alles was er diesem Lehrer, nebst dem mechanischen der Kunst, zu verdanken hatte. In der Werkstätte dieses Mannes arbeiteten mehrere, und meistens sehr rohe Genossen, die

dem

dem Jungen alles das Uibel wieder fühlbar machen zu müssen glaubten, was sie selbst in der Lehrzeit überstanden hatten; ihr unfreundliches Betragen, ihre beugenden Foderungen würden manchen andern abgeschreckt haben; aber Dürer hielt seine drey harten Lehrjahre aus, packte alsdann den Wanderbündel auf, und reisete nach Zunftgebrauch in der Welt umher. Man würde sehr irren, wenn man Albrechts vierjährige Kunstreisen, die er 1490. begann, mit Reisen jetziger Künstler in Vergleichung bringen wollte, welchen sich allenthalben die reichsten Schätze alter und neuer Kunst in den nun nicht mehr versperrten Sammlungen der Grossen und Reichen anbieten, welche überall willkommene Aufnahme, und Kunstfreunde, und, wenn sie nur erträglich zu portraitiren vermögen, Unterhalt und Belohnung finden. Als Dürer reisete, geschah die Sache noch nicht mit so vielen Umständlichkeiten, es waren Schwierigkeiten aller Art damit verknüpft, und der gewöhnlichste Weg ausgelernter Maler in Deutschland gieng von einer Reichsstadt in eine andere, wo sie wieder Meister und Gesellen antrafen, einige Zeitlang in einer solchen fremden Werkstätte arbeiteten, und Handwerkspurschenmäßig sich durchhalfen. An Sammlungen, an Liebhaberey war damals in Deutschland noch nicht zu gedenken; der brausende Geist der Ritterschaft verwehrte noch dergleichen feineren Gefühlen jeden Zugang. Aber Albrecht fühlte sich selbst zu bald, und sein Uibergewicht über alle damaligen deutschen Künstler, als daß er von der

gewöhnlichen Art zu reisen nicht hätte abgehen sollen. Er wagte es, das Ausland zu besuchen, und brachte in den Niederlanden, und in Italien die meiste Zeit seiner Wanderschaft zu. Für jeden andern würden schon damals die Niederlande von großem Vortheil gewesen seyn, denn sie hatten schon damals bessere Meister als Deutschland, und mehr Eifer für die Kunst: aber Dürer war selbst größer, als sie alle; Rubens und van Dyk, und Rembrand gehörten damals noch zu den süßesten Hofnungen weniger Kunstenthusiasten, und Lucas von Leiden, der in der Folge Albrechts Freund, und Wetteiferer wurde, war noch sehr jung. Italien hätte seinen Geschmack mehr bilden können: denn dort hatte die Malerey, von dem Eifer eines Bellini, Giorgione, Leonardo da Vinci, Michel Angelo, und Titian emporgelenkt, wieder einen festen, und sichern Wohnplatz gefunden; aber vielleicht hätte Italien, mit seinen Künstlern, und mit so vielen Uiberbleibseln der alten griechischen und römischen Kunst, diesen deutschen Mann zu sehr angezogen, und uns und ihm den Ruhm geraubt, daß Dürer sich selbst gebildet habe. Die Natur war überall seine Führerinn: sie ahmte er nach, und so wahr und richtig, daß selbst italienische Künstler zu seinen Werken ihre Zuflucht nahmen, wenn sie wahren Ausdruck, und richtige Körperverhältnisse schildern wollten. Albrecht kam nur in das venetianische Gebiet; Florenz, und Rom sah er nie. Dennoch kam er mit mancher bessern Kenntniß in seine Vaterstadt zurück: er hatte mit

kluger

kluger Wahl auch das Wenige benutzt, was er gesehen hatte, und die Menschen selbst mehr studiert, die er hauptsächlich schildern wollte. Ein großer Ruf gieng überall vor ihm her, und Albrecht war dessen nicht unwerth. Fürsten und Herrn, Gelehrte und Künstler drängten sich um ihn, wünschten Stücke von seiner Hand, und bezahlten sie mit Freuden. Kaiser Max I. gewann Dürern und seine Geschicklichkeit lieb, und machte ihn zum Edelmann: man erzählt sich ein Geschichtchen von seiner Hochachtung gegen diesen Meister. Er entwarf auf einer Leiter stehend eine Zeichnung für den Kaiser an der Wand: dieser befürchtete einige Gefahr für ihn, und gebot einem seiner Edelknaben, die Leiter zu halten: der Junker murrete in der Stille darüber: ey, sagte Max, aus jedem Bauern kann ich einen Junker, aus allen Adlichen meines Hofs aber keinen Albrecht machen. Von Max, und nachher von Karl V. zog er Geschenke und jährlichen Gehalt, und auch andere Fürsten, reiche Herrn, und Kunstfreunde eiferten miteinander in der Belohnung seiner Malereyen. Albrecht verdiente diese Hochschätzung auch als Mensch. Sein Körper war so schön, wie seine Seele. Hoher Ernst, und deutsche Treue, und ein gutmüthiger Sinn saßen auf seiner runzelfreyen Stirne, Anstand und Würde waren über seine ganze Bildung verbreitet, und ein herrliches langes Haar umhieng seinen Nacken. Im Bilde noch muß der Kenner die große, denkende Seele dieses Mannes entdekken. Nie entehrte ihn Stolz, oder Neid, und

Hab=

Habsucht: zufrieden mit der Ehre, die er selbst errungen hatte, und mit der Kunst, deren Schöpfer er selbst war, freueten ihn die Fortschritte anderer Meister: er übersah leicht ihre Fehler, und suchte mit Mühe und Eifer die kleinen Schönheiten in ihren Werken auf, um damit den Tadel zu heben, den andere denselben machten: zum mindesten wußte er diesen immer noch dadurch zu mildern, daß er mit Nachdruck sagte: der Mann hat dabey das Seinige gethan. Ich wünschte, daß ich ihn nicht auch hierinn als Muster anpreisen müßte: aber leider giebt es der Künstler heut zu Tage so viele, die bey geringerem Grade von Vollkommenheiten mehr Stolz, und eine schnöde Habsucht besitzen, die überall tadeln, und selbst ihr Lob nur immer so ertheilen, daß der beste Theil davon auf sie selbst zurückfällt. Solche Leute sind des Hasses jedes Edlen werth! Albrecht war überdies ein gefühlvoller Mann, dessen Herz sich gern jeder Empfindung des Schönen, und Guten, und Großen öffnete. Er kannte das Glück der Freundschaft, und vergaß im Umgang mit wenigen Vertrauten den Kummer, der als Gatte sein Loos war. Er hatte sich in seiner Braut verrechnet, die er nach seiner Zurückkunft von Reisen, geehlicht hatte: statt an eine zärtliche, sanfte, und geliebte Gattinn immer mit neuer und festerer Liebe angezogen zu werden, war er an eine grobe, zänkische, geizige, stolze Frau gefesselt, die mit grausamer Wuth über ihres Mannes Geschicklichkeit herrschte, und ihn zu ununterbrochenen Arbeiten zwang, sobald sie sah, wie

hoch

hoch dieselben im Preiß stünden, und wie heitere Quellen sie seyen, um für ihren Stolz, und für ihre geschmacklose Putzliebe Nahrung zu finden. Dürers Seele hatte sich ein so schönes Bild von häuslicher Glückseligkeit geträumt: die Täuschung war zu hart, und eben darum sein Leiden sehr drükkend. Ich habe diesen Umstand oben schon als Hinderniß zu seiner völligen Ausbildung genannt; der Satz ist unleugbar: Albrecht würde noch weiter fortgerückt seyn, wenn nicht immer seine häusliche Peinigerinn neuen Gram der duldenden Seele erregt, und dadurch den Flug seiner Gedanken, und die Liebe bey der Arbeit selbst gehemmt hätte. Freundschaft milderte oft den Unmuth, welchen die Unholdinn erzeugt hatte, und linderte den Kummer, und trocknete die Thränen. **Bilibald Birkheimer**, einer der gelehrtesten Nürnberger, ein vornehmer und geachteter Mann gehört in der Reihe seiner Freunde oben an: oft warnte dieser die böse Frau, und entriß ihr sogar ihren Gatten durch eine zweyte Reise nach den Niederlanden, zu welcher er ihm den Rath gegeben hatte: aber alles war umsonst: ihre Besserung war immer nur Schein, und eitel Trug waren ihre Versprechungen. Von dieser Reise hinterließ Albrecht ein Tagebuch, worinn er alles was er Merkwürdiges sah, aufzeichnete, die erlößten Summen für seine Kupferstiche, und andere Arbeiten, und die Bekanntschaften, die er gemacht hatte, bemerkte. Eine der vorzüglichsten davon war die Freundschaft, die er mit dem Meister **Lucas** von Leiden schloß, zu deren

Beweis sich beyde Künstler ihre selbstgemalten Bildnisse und Kupferstiche auswechselten. Erst in der Abwesenheit des guten Albrechts fühlte seine Gattinn, wie viel sie an ihm verliere: sie setzte daher alles in Bewegung, um ihn wieder zurück zu bringen. Zu Bitten und Thränen und zu häufigen Angelobungen der Besserung nahm sie ihre Zuflucht; allein als der emsige Künstler wieder bey ihr war, vergaß sie des Versprechens, und war schlimmer noch wie vor. Kummer nagt am Leben, und frühes Grab ist oft der einzige Trost der Leidenden: auch Dürer erlag endlich seinem kläglichen Zustand; er starb im Jahre 1528, im sieben und fünfzigsten seines Lebens. Man betrauerte ihn allgemein; denn nicht nur Kenner verlohren den vortreflichen Maler, sondern Freunde den Freund, Arme den Tröster, Schüler den mildesten, bescheidendsten Lehrer, Bedrängte den Rathgeber, und die deutsche Nation einen ihrer größten Männer. Birkheimers Grabschrift auf den guten Albrecht schildert ihn unter allen Poetereyen zu seinem Lob am allerwahrsten; ich führe sie zugleich als Muster an; sie steht mit metallenen Buchstaben auf dem Leichenstein dieses Künstlers im Hauptbegräbnisplatz in Nürnberg.

M. B. S.

Memoriæ Alberti Dureri, viri optimi ac ætate sua pictoris absolutissimi, qui non solùm primus e germanis picturam duxit, illustravit, ac ad severiorem legem restrinxit, sed & litteris posteritati commendare

dare cœpit, ob quam rem, præcipueque mores compoſitos, prudentiam, & modeſtiam ſingularem Norimbergenſibus ſuis imo cæreris omnibus fuit cariſſimus; divo vero Maximiliano ac nepoti ejus Carolo, cæſaribus, nec non Ferdinando Hungariæ ac Bohemiæ regi acceptiſſimus, qui illum annuo, largoque ſtipendio foverunt, ac ſummo proſecuti ſunt favore. Obiit autem non ſine magno amicorum deſiderio VIII. idus Aprilis, anno MDXXVIII., ætatis vero ſuæ LVII. Bilibald Birkheimerus amico integerrimo. M. P.

Ich verſuche dieſe ſchöne Probe ungeheuchelter Freundſchaft ſo ins Deutſche überzutragen:

Albrecht Dürers Angedenken, des edelſten Mannes, und geübteſten Malers ſeiner Zeit, der nicht nur zuerſt unter den Deutſchen die Malerkunſt erweitertee, verbeſſerte, und in ſtrengere Geſetze zwang, ſondern auch durch Schriften der Nachwelt zu empfehlen ſtrebte, weswegen, mehr noch ſeiner feinen Sitten, Scharfſichtigkeit, und ausgezeichneten Beſcheidenheit halber er ſeinen Nürnbergern, ſelbſt Ausländern ſehr theuer war, von Kaiſer Max und ſeinem Enkel Carl aber, wie auch von König Ferdinand von Ungarn und Böhmen geliebt, mit reichem Jahrgehalt unterſtützt, und mit hoher Gnade belohnt wurde. Er ſtarb zu tiefem Kummer ſeiner Freunde am ſechſten April 1528, ſeines Lebens im 57. Bilibald Birkheimer ließ ſeinem redlichſten Freunde dies Mahl ſetzen.

Der gute Albrecht hätte ein längeres, aber froheres Leben verdient; die Kunst würde immer dabey gewonnen haben. Sein starker kühner Geist blieb nicht blos bey einem Kunstfach stehen; er umfaßte alle. Ich werde seinen Werth als Maler, Kupferstecher, Formschneider, Bildschnitzer, und Kupferätzer nun noch zu bestimmen suchen; daß er auch die Baukunst verstanden habe, will ich nur ganz kurz berühren. Dürers Zeichnung ist immer richtig, aber selten empfiehlt sie die Grazie der menschlichen Schönheit, sie ist aus der niedrigen Natur, ohne Verfeinerung durch die alten griechischen Kunstwerke, und in den Umrissen immer zu hart angegeben. Der Ausdruck seiner Köpfe ist wahr, aber oft harmonirt die übrige Bewegung seiner Figuren nicht damit, und öfter ist er übertrieben; man sieht Leidenschaften im Ausbruch, und nur selten das Entstehen, oder Verschwinden der Gemüthsbewegung. In seiner Zusammensetzung ist er nur sich selbst und der Natur gefolgt: mit lebhafter Einbildungskraft hat er die edelsten Scenen der heiligen und profanen Geschichte aufzufangen und vorzustellen gewußt: die Anordnung ist sehr gut in seinen Arbeiten, und oft sind vortrefliche Gruppen darinn, die der Haupthandlung untergeordnet, diese sehr heben. Vielleicht mogte eine zu lebhafte Einbildungskraft schuld daran seyn, daß er sich bisweilen zu überspanntem Ausdruck hinreißen ließ; wahr bleibt er auch dann noch, aber das edle, das Angenehme geht verlohren. Meisterhaft ist sein Farbenauftrag:

ohne

ohne ins Gelekte zu verfallen, ist er voll Zartheit, und schildert selbst Kleinigkeiten mit gewissenhafter Genauigkeit. Schön, und wirksam zum Ganzen ist sein Colorit, und noch jetzt trotzen seine Farben der Zeit, sie sind freundlich in einander geschmolzen, und verschönern sich wechselseitig. Gewöhnlich malte Albrecht auf Holz, und auf einen weißen Kreidegrund: es mag dies mit eine Ursache von der Sanftheit der alten Malereyen der damaligen Meister gewesen seyn. Die Verhältnisse des menschlichen Körpers brachte Dürer auf Regeln zurück, und übte und bestimmte sie, wie auch die Kenntniß der Luftperspectiv, von welcher er noch jetzt geltende Grundsätze festsetzte. Nie wird daher gegen diese in seinen Gemälden angestoßen seyn. Sehr ähnlich sind seine Bildnisse, voll unläugbarer Wahrheit, und Charakter. Landschaften hat er nur sehr wenige gemalt, aber sie zeigen eine kluge Wahl in der Zusammenstellung der Schönheiten in der Natur, sie gefallen durch auffallende Lagen, und reiche Erfindung. Minder glücklich scheinen mir seine Allegorien, und die sogenannten Phantasiestücke sind oft Auswüchse einer allzuüppigen Phantasie. Zu den Fehlern Dürers, die mit zu den Fehlern des Zeitalters gerechnet werden müssen, gehören seine allzuhäufigen Versündigungen gegen das Uibliche, und die Steifheit seiner Falten. Marien in deutscher Tracht, Niederländer und Spanier in römischen Geschichten, Juden mit Stutz- und Spitzbärten, Engel in Mönchskleidern sind häufige Erscheinungen in seinen Wer-

ken: aber über ihren Schönheiten vergißt der Kenner diese Gebrechen, und freut sich, daß ein Deutscher aus sich selbst so viel Gutes und Schönes zu schöpfen, und ohne Rom, und Raphael, und Leo, so groß zu werden vermogte. Dürer der Kupferstecher ist nicht minder merkwürdig. Diese Kunst lag noch in der Wiege, und erwartete den Mann, der Kühnheit genug hätte, sie groß zu ziehen. Unser Albrecht war es. Er brachte diese Kunst als ihr zweyter Erfinder, auf einen solchen Grad von Reinheit, Zierlichkeit, Stärke, und Gefälligkeit, daß seine Arbeiten damals die Welt in Erstaunen setzten, und noch jetzt mit Recht bewundert, und in vielen Stücken noch jetzt nachgeahmt, aber nur selten erreicht sind. Unstreitig haben wir ihm die Erfindung der Aetzkunst zu verdanken: und wenn er sonst nichts Preiswürdiges, als dies geleistet hätte, so mußte er immer auf Unsterblichkeit rechnen können, so lange Kenner leben, die wahren Werth vom Schein unterscheiden können. Seine geäzten Stücke, deren aber nur wenige sind, haben einen hohen Grad der Vollkommenheit, und sind Beweise seiner festen Hand. In die Kunst, in Holz zu schneiden, brachte Albrecht neues Leben, und mannigfaltigen wahren Ausdruck. Voll Kühnheit sind seine Einschnitte, und doch ist die Zierlichkeit, die Reinheit nie dabey versäumt. Besonders die Italiener sprachen mit lautem Lob non seinen Holzschnitten. Es gab damals schon Buben, die unsern Nachdruckern verwandt waren, und ehrlichen Leuten gleich Dieben, ihr wohlerworbenes Eigen-

thum

thum stahlen: **Marco Antonio Raimondi** aus Venedig, gehört in ihre Rotte: er stach die Leidensgeschichte unsers Albrechts nach, und setzte sogar Dürers Zeichen darauf, um desto sicherer zu stehlen. Weil Albrecht dadurch in beträchtlichen Schaden kam, so mußte er eine zweyte, aber kurze Reise nach Venedig unternehmen, um sich wenigstens für die Zukunft zu sichern. Der Rath dieses Freystaats verbot auch wirklich den Nachstich seiner Arbeiten; aber umsonst; denn das Leben Mariä entgieng der Habsucht des Raimondi nicht. Auch sind uns mehrere Handzeichnungen von Dürer übrig geblieben, die meistens mit der Feder, und so zart als seine Kupferstiche ausgeführt sind. Nur in Absicht der Gewänder sind sie durchaus keine Muster. Vom Bildschnitzer Dürer nur wenige Worte. Ich habe kleine hölzerne Christus am Kreuz von ihm gesehen, welche in Ausdruck und richtiger Zeichnung, und in der festen Kenntniß der Anatomie den besten Werken neuerer Bildhauer nichts nachgaben: sein bekanntes Monogramm war bey einem ganz verborgen unter der Fußsohle angebracht. Dergleichen Arbeiten von ihm gehören unter die Seltenheiten in den Kunstsammlungen.

Als Verfasser einiger beträchtlicher mathematischer Schriften hat Dürer auch seinen schriftstellerischen Ruhm gegründet. Tiefes Nachdenken, und ein heller Sinn strahlen aus denselben. Sein Unternehmen war um so kühner, da er dem Zeitgebrauch zuwider, nicht die lateinische oder griechische, sondern die deutsche Sprache zu seinen Büchern wählte.

Deutschgeschriebene Bücher waren damals eben so seltene Erscheinungen, als in unsern Tagen griechische sind, und wer zum Voraus seiner Arbeit Leser, und den Ruf eines gelehrten Werkes sichern wollte, mußte nicht deutsch schreiben. Albrecht mochte seine Schwäche in der lateinischen Sprache fühlen, sonst würde er wahrscheinlich der Gewohnheit sich gefügt haben; aber Dank seiner Unerfahrenheit hierinn; denn aus jenem Zeitalter besizzen wir Werke genug, die mit ängstlicher Genauigkeit auf der Drehbank ciceronianischer Perioden, wie Göthe im Hutten sagt, verfertigt sind, aber nur sehr wenige, so voll deutschen Sinnes, und deutscher Kraft, als des unstudierten Albrechts. Ein noch jetzt brauchbares Buch von ihm hat den Titel: Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern, durch Albrecht Dürer zusammengezogen, und zu Nutz aller Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht, im Jahr 1525. in Fol. Dieses Buch besteht aus vier Abtheilungen, davon die erste von Linien, die zweyte von Flächen, die dritte von Körpern, und die vierte von Ausmessung der Körper handelt. Alle Sätze darinn sind gedacht, und dennoch faßlich, und überzeugend dargestellt, auch häufig mit Figuren erklärt. Nur bisweilen mischt sich etwas Uibertriebenes und Gesuchtes in das Bestreben alles mögliche mit unter die angenommenen Regeln zu ordnen: ich rechne dahin die Berechnung und mathematische Ausmessung der lateinischen Fracturbuchstaben durch

Qua-

Quadrate. Durch das Buch unter dem Titel: Etliche Unterrichte zu Bevestigung der Städte, Schloß und Flecken, Nürnberg 1527. in Fol. bewies Albrecht, daß er sehr richtige Ideen von der Kriegsbaukunst habe; seine Entwürfe, und Vorschläge sind sehr gut, und zwölf Holzschnitte von seiner Hand, welche zur Erklärung dienen, geben dem Buch einen erhöheten Werth. Auch dieses Werk theilte er in vier Theile, wovon der erste von Anlegung der Wälle und Gräben, der zweyte vom Schloßbau, der dritte vom Vestungsbau, und der vierte von den Vestungen der Alten handelt. Des französischen Gelehrten Bullard Urtheil darüber verdient eine Anzeige: „Son Livre de la milice, sagt er, est digne de la curiosité des princes & des généreaux d'armée.“ Merkwürdiger noch ist Dürers Werk, welches die Aufschrift hat: Hierinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, durch Albrecht Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben, zu Nutz allen denen so zu dieser Kunst Lieb tragen. Er sucht darinn das Verhältniß der Theile des menschlichen Körpers auf Grundsätze zurück zu bringen, und so aus Erfahrungen und Ausmessungen Regeln des Ebenmaases, und der Perspectiv herzuleiten. Man hat in neuern Zeiten die steifen bewegunglos dastehenden Figuren voll kleiner Quadrate, wodurch er seine Sätze bewies und anwendete, sehr getadelt: aber mit großem Unrecht; denn ihrer Bestimmung gemäß sind sie schön und gut, und Figuren, in lieblichen Stellungen mit Hogarths

Wellenlinien, würden ganz am unrechten Ort seyn. Albrecht gab nur noch den ersten Theil dieses Werks unter eigener Aufsicht heraus; er starb vor der Vollendung, und seine Wittwe übertrug die weitere Besorgung dem nürnbergischen Formschneider Jeronimus, der die fehlenden drey Theile in 8. 1528. herausgab. Ich rechne mehr auf den Dank manches Kunstliebhabers und Sammlers, als auf das Vergnügen, welches ich mir und dem Leser dadurch mache, daß ich hier einige seiner noch vorhandenen Gemälde nenne, und ein Verzeichniß seiner Kupferstiche, geätzten Stücke und Holzschnitte beyfüge: dadurch daß ich dieses abgesondert an das Ende hänge, gebe ich ohnehin jedem die Erlaubniß, diese Blätter zu überschlagen, wenn sie für ihn nicht wichtig sind. Auch bürge ich in Ansehung der Gemälde für keine Vollständigkeit; denn sie sind zu sehr zerstreut, und fast jedes ansehnliche Privatkabinet besitzt etwas von seiner Hand. So sind in einzelnen Sammlungen besonderer Liebhaber, aber sehr zerstreut folgende: Adam und Eva in Lebensgröße; die Anbetung der Könige; Christus am Kreuz sterbend; Leiden Christi; Kreuzigung Christi mit mehreren Märtirern in der Ferne; Maria in Trauer mit dem todten Christus; das Haupt Christus; das Haupt der Maria; Maria von Engeln gekrönt; eine büsende Magdalena; Johannes; Lucretia; ein Alter mit einer schwarzen Mütze und Krone von Rosen. Auf dem Rathhaus zu Nürnberg hängen besonders Adam und Eva, und auf dem Schloß: Dürers Bildniß, und Christus Unter-

terredung mit Nicodemus. Die Gallerie zu Salzdahlum besitzt: Dürers Bildniß zweymal; den Heiland im Tempel lehrend; eine betende Frau, und einen betenden Mann. Die Gallerie zu Cassel verwahrt von ihm: das Bildniß eines Mannes in schweizerischer Tracht; Bildniß eines Mannes im Pelz; und Christus als Gärtner. Die Gallerie zu Pommersfelden hat außer dem Bildniß eines Mannes, auch die Himmelfahrt Mariä mit kleinen Figuren. In der Gemäldesammlung in Wien sind vierzehn Stücke: vier Marien mit dem kleinen Christ; Kaiser Max I.; gemarterte Christen; ein antikes Bildniß; noch ein männliches Bildniß; eine Allegorie; und zwey sehr schöne Zeichnungen, Simson, und die Auferstehung Christi. Auch die Gallerie in Dresden ist reich an Gemälden von Albrecht: zwey Marien; eine Anbetung der Weisen; Christus mit der dornen Krone; eine Kreuztragung; ein Eremit; und das Bildniß eines Mannes, auch ein kleiner Haas in Wasserfarben sind daselbst. Zween lebensgroße Apostel, und eine Kreuzigung hängen in der Münchner Sammlung; nicht weniger: eine Himmelfahrt Mariä; Lucretia; und die vier Evangelisten. Düsseldorf besitzt eine heilige Familie; und die zehntausend Märtirer. Zu Mannheim sind eine sterbende Maria; und ein Eccehomobild von ihm berühmt. Zu Florenz zeichnen sich Adam und Eva; Philipp und Jacob; und Dürers Bildniß aus. Der König in Frankreich hat drey große Stücke Tapezereyen nach Albrechts Zeichnung: das Leiden Christi; Geschichte des Johan-

hannes; die verschiedenen Stände des Menschenlebens; und der Herzog von Orleans hat, die Geburt Christi; die Anbetung der Weisen; die Flucht in Egypten, und ein männliches Bildniß. In Rom, Venedig, Neapel, England und Spanien werden Gemälde von Albrecht mit Verehrung aufbewahrt. Dürers Kupferstiche. Nicht alle, die sein Monogramm an sich haben, sind ächt; viele sind nachgeahmt, und nachgestochen, nur hundert Stücke mögen nach dem Urtheil der Kenner ganz von ihm seyn. Die seltnen Blätter bezeichne ich mit *; die sehr seltnen und theuren mit **.

1) Adam und Eva, mit der Jahrzahl 1504 **.
2) Juda und Thamar *.
3) Christi Geburt 1504.
4) Christus an einer Säule festgebunden, als Tittelblatt zu der Passion in sechzehn Blättern.
5) Christus betend am Oehlberg 1508.
6) Gefangennehmung Christi 1508.
7) Christus vor dem Hohenpriester 1512.
8) Die Handwaschung des Pilatus 1512.
9) Geißlung Christi 1512.
10) Verspottung und Krönung Christi 1512.
11) Das Eccehomo 1512.
12) Zug nach Golgatha 1512.
13) Kreuzigung Christi 1511.
14) Abnehmung vom Kreuze 1507.
15) Grablegung Christi 1512.
16) Christi Hölleufahrt 1512.

17) Die Auferstehung Christi 1512.
18) Heilung des Lahmen.
19) Das gehaltene Schweißtuch 1513.
20) Das kleine Eccehomo 1512.
21) Das größere 1512 **.
22) Ein dito ohne Jahrzahl.
23) Die große Kreuzigung 1508.
24) Das jüngste Gericht, minder zart ausgeführt, als die übrigen.
25) Der verlohrne Sohn.
26) Maria und Anna.
27) Maria auf einem halben Mond.
28) Eben so von 1514.
29) Maria mit dem Sternenkranz 1508.
30) Eben so von 1516.
31) Die säugende Maria 1503.
32) Eben so von 1512.
33) Noch einmal, mit dem Kloster in der Ferne **.
34) Maria am Baum 1513.
35) Maria mit dem Beutel 1514 *.
36) Maria mit der Birn 1511.
37) Maria mit dem gewickelten Kind 1520.
38) Maria mit dem Affen.
39) Maria mit dem Engel.
40) Dieselbe mit zween Engeln.
41) Sie und Joseph ***.
42) Philippus 1526.
43) Bartholomäus 1523.
44) Thomas 1514.
45) Simon 1523.

45) Matthias 1514.
47) Sebastian am Baum angebunden.
48) Ebenderselbe an der Säule.
49) 50) Der heilige Christoph 1521.
51) Ritter Georg stehend *.
52) Derselbe zu Pferd *.
53) Der heilige Anton.
54) Genovefa.
55) Hieronymus in der Stube 1514 *.
56) Derselbe knieend **.
57) Der heilige Hubert ***.
58) 59) Bildnisse des Kardinals Albert von Mainz.
60) Friedrich, Kurfürst von Sachsen.
61) Bilib Birkheimer.
62) Melanchton 1526.
63) Erasmus von Rotterdam *.
64) Die kleine Fortuna.
65) Türk, und Türkinn.
66) Der betrunkene Lanzknecht und sein Weib.
67) Drey Bauern *.
68) Koch und Köchinn *.
69) Die Gerechtigkeit.
70) Die Hexe.
71) Drey geflügelte Kinder *.
72) Der tanzende Bauer und seine Tänzerinn.
73) Der Dudelsackpfeifer.
74) Der Marktbauer mit seinem Weib.
75) Der kleine Satyr.
76) Mann, Frau und Hirsch.
77) Der Fähndrich.

78) Die Frau zu Pferd *.
79) Der Reuter im Galopp **.
80) Der knieende Ritter.
81) Der stehende Ritter.
82) Misgeburt einer Sau **. Von Dürers ersten Stücken.
83) Die Räuberbande *.
84) Mann, Frau und Tod.
85) Der Traum **.
86) Vier nackende Frauen 1497.
87) Das Wappen mit Hahnen **.
88) Das Wappen mit dem Todtenkopf *.
89) Ritter, Tod und Teufel. Der Ritter soll Franz von Sickingen, und das Stück ein Lob seiner Unerschrockenheit seyn.
90) Die Melancholie. Sehr schön.
91) Der Wassermann.
92) Der große Satyr.
93) Die große Fortuna.

**Dürers geätzte Stücke auf Eisenplatten 8.**

94) Hieronymus 1512.
95) Christus am Oehlberg * 1515.
96) Christus sitzend, mit der dornen Krone 1515.
97) Das fliegende Schweißtuch, mit 4 Engeln 1516.
98) Die entführte Frau, auf einem gehörnten Pferd 1516.
99) Die Kanone, mit einigen Türken 1518.
100) Die heilige Familie.
101) Eine Sterbende, auf der Erde liegend.

## Dürers Holzschnitte.

Man kennt deren eine ansehnliche Menge. Von Murr zählt zweyhundert zwey und sechzig, die seinen Namen und Zeichen führen. Sehr wahrscheinlich haben die meisten davon andre Künstler nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Vom Jahr 1498. sind von ihm fünfzehn Blätter aus der Offenbarung Johannis in Folio, ich führe noch einige an, welche wahrscheinlich von ihm selbst geschnitten worden sind.

1) Ein Reuter, hinter dem ein Kriegsknecht geht.
2) Ein Ecce homo mit zween Kriegsknechten.
3) Ebendasselbe, ohne Zeichen.
4) Hercules mit der Keule, auf einen Geharnischten tretend. Sein erstes Blatt.
5) Ein mit Dornen gekrönter blutender Christuskopf. Dieses Stück ist voll Ausdruck, und Kraft.

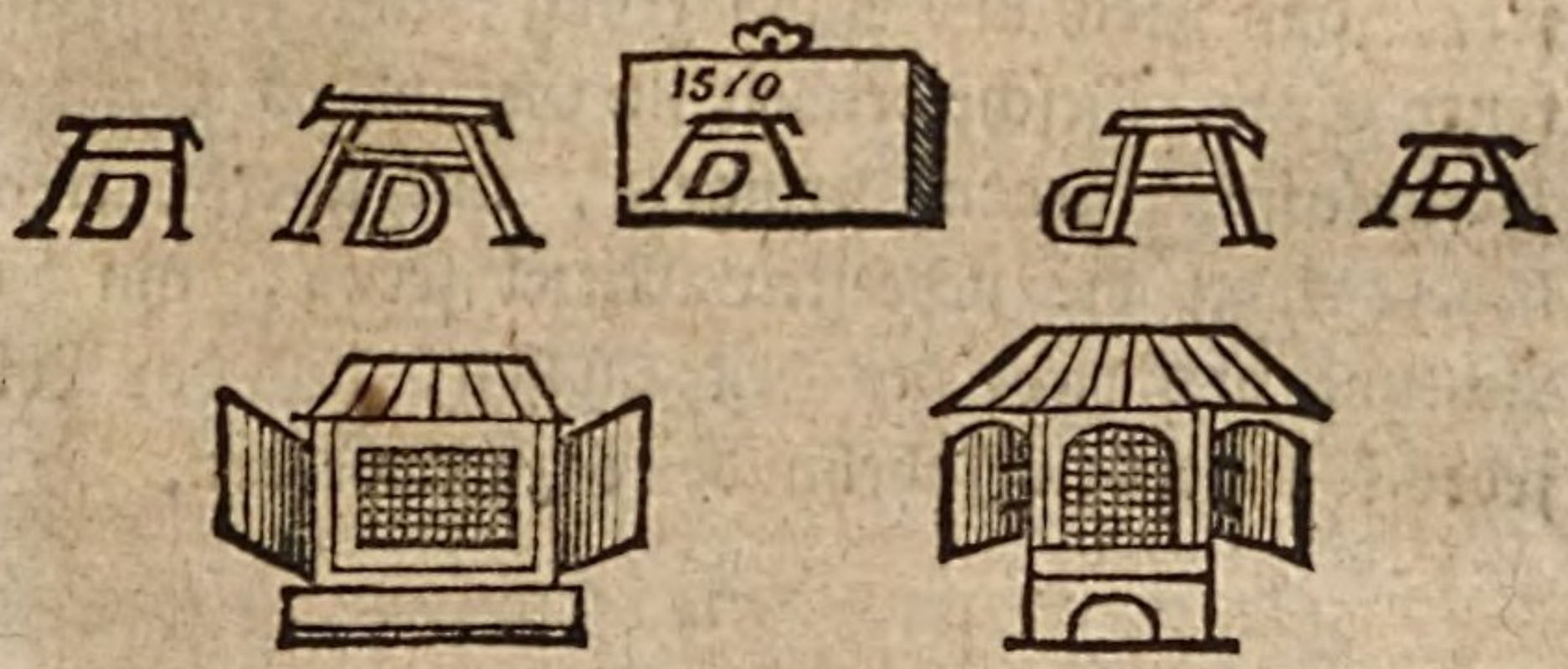
Aus der großen Passion sind von ihm selbst geschnitten:

6) Das Abendmahl.
7) Die Gefangennehmung.
8) Befreyung der Sünder aus der Hölle.
9) Die Auferstehung 1510.
10) Aus der kleinen Passion sind wohl alle Stücke von Dürer selbst.
11) Eben so die Blätter vom Leben der Maria, worunter die Himmelfahrt ein Muster kühner, gelungener Kreuzschnitte ist, und bleiben wird.

12) Gott mit der Pabstkrone. Sehr künstlich 1511.
13) Acht Blätter zu der Ehrenpforte.
14) Varenbühlers Bildniß 1522.
15) Das Nashorn 1515.
16) Die belagerte Vestung. Sehr meisterhaft v. 1527 ***.

Außer diesen Werken hat Dürer sogar auch in Münzen etwas beträchtliches geleistet. Die Medaillen mit Birkheimers, und mit Luthers Bildnissen machen ihm auch hierinn Ehre.

Dürers Monogramm.




Lucas Kilian, Wenzel Hollar, und ganz kürzlich Verhelst in Mannheim haben uns Dürers Bildniß am sprechendsten in Kupferstichen geliefert.

Bey meiner Lebensbeschreibung des großen Mannes habe ich die vorhandenen Lebensbeschreibungen, besonders:

C. H. Arends, Gedächtniß der Ehren eines derer vollkommensten Künstler seiner und

aller nachfolgenden Zeiten, Albrecht Dürers. Goßlar 1728. 8.; ein Buch das bey dem besten Willen zu nützen, sehr viel Schlechtes und Unnützliches enthält; und das Leben Albrecht Dürers, in Kleins Leben und Bildnissen großer Deutschen, 2 B., auch die Verzeichnisse der berühmtesten Gemälde und Kupferstichsammlungen benutzt. Erst nachdem ich auch diese Rechenschaft abgelegt habe, schließe ich mit dem Wunsch, den Dank manches keimenden Künstlers dadurch verdient zu haben, daß ich die kurze Laufbahn Albrechts mit ihm durchlief, und ihm seine Größe, die Hindernisse derselben, seine Fehler, sein Herz und Werke zeigte, damit er einsehe, daß Fleiß und Ausharrung, und rechtschaffener Geist, Bescheidenheit im Gefühl des Werths, Herablassung gegen Geringere, und unerschütterlicher Muth die sichersten Mittel seyen, um die Achtung und Liebe der Zeitgenossen, und das Lob jedes kommenden Jahrhunderts zu erwerben.

# Hannibale Carraccio.

## Nach Felibien und Ramdohr.

Wurde 1560 zu Bologna gebohren. Sein Vater ein Schneider, war reicher an Kindern, als an Vermögen. Agostino, der älteste Sohn wurde Maler und Kupferstecher; Annibale, der jüngere kam in die Werkstätte eines Goldschmidts als Lehrjunge. Sein Vetter, Ludovico Carraccio, gleichfalls ein Maler, welcher unserem Annibale die Zeichenkunst, in so weit sie zu seiner Bestimmung erfoderlich war, lehrte, entdeckte bald ein vorzügliches Geschick zur Malerey an demselben: er nahm ihn zu sich, um durch genaue Sorgfalt die Spende der Mutter Natur auszubilden, und, geleitet von dieser Wohlthäterinn, welche ihre Günstlinge in wenigen Tagen weiter führt, als es der beste Lehrer in Jahren nicht vermag, zeichnete und malte Hannibale schon früh, leicht und angenehm. Nach einiger Zeit faßte er mit seinem Bruder Agostino den Entschluß, alle Plätze der Lombardie zu durchwandern, welche Malereyen von Correggio und Tiziano besäßen. In Parma übte er sich hauptsächlich nach dem Maler der Anmuth, Correggio, und arbeitete daselbst ein Altarblatt bey den Capuzinern aus, auf welchem

er den erblaßten Christus auf Leinwand ausgestreckt, und von den Armen der Maria gestützt, vorstellte. Das ganze fruchtbare Gemälde ließ einen großen Mann hoffen. Darauf gieng er nach Venedig, wo sein Bruder schon war, und Kupferstiche verfertigte. Dort band er den Freundschaftsbund mit Paul Veronese, Tintoret, und Jacob Basano; er malte selbst wenig; sondern betrachtete nur die Gemälde dieser Helden der Kunst, und schöpfte aus ihren vorzüglichsten Schönheiten. Nach seiner Rückkehr nach Bologna gründeten besonders zwey Stücke seinen Ruhm, wovon er eines für die Kirche zum heiligen Georg, das andere für die Franziscaner verfertigt hatte. Ludovico sah mit Erstaunen die große Manier des Annibale, verließ seine vorige, die er seinem Lehrer Camillo Procaccino abgeborgt hatte, und wurde des jüngeren Vetters nacheifernder Schüler. Agostino kam auch wieder, und diese drey Männer errichteten nun die berühmte Zeichen- und Malerschule, die sogenannte Accademie der Carracci. Anfangs hies sie Accademia delli Desiderosi, weil ihre Mitglieder mit rastloser Begierde alles zu umfassen strebten, was zur Vollkommenheit in der Malerkunst abzielte. Junge und alte Kunstliebhaber besuchten ihre Lehrstunden, worinn sie außer dem Zeichnen nach der Natur, Anweisungen über Verhältnisse, Anatomie, Perspectiv, Colorit, Haltung und über die Lehre vom Helldunkel, und Licht und Schatten gaben. Auch Geschichte

schichte und Fabellehre wurde mit in ihren Plan verwebt. Mit Recht änderte diese Anstalt ihren Namen nach den Hauptwohlthätern und Lehrern an derselben, und hies für die Zukunft, die Academie der Carracci. Agostino war ein vorzüglicher Mann für sie, er gab ihr immer neuen Schwung durch seine Geschicklichkeit, junge Leute zu unterrichten, ihren Eifer thätig zu erhalten, und die Ehrbegierde in ihnen zu erwecken. Alle drey arbeiteten zusammen, und Einigkeit, welche sie fest umschlang, war gewiß nicht die unbedeutendste Belohnung ihrer Arbeiten, welche sie gemeinschaftlich unternahmen, und auch so ausführten. Man konnte keinem den Vorzug zusprechen, man bewunderte jeden, und alle drey zusammen gleich stark; so sehr herrschten Brudersinn, und Eintracht in ihren Arbeiten. Hannibale fühlte es wohl im Innern der Seele, daß er größer, als beyde Mitarbeiter, sey; aber eben diese Seele war so gut, so neidlos, daß er seinen Vorzug niemals merken ließ. Erst nach ihrer Trennung mußte es jedermann gewahr werden, da Ludovico und Hannibale das lange nicht mehr leisteten, was sie in der Gesellschaft unsers Künstlers geleistet hatten. Uiberhaupt macht es oft selbst Kennern Mühe, die Arbeiten dieser drey vereinten, und gewiß in ihrer Art großen Künstler, zu unterscheiden. Den Styl des Hannibale werde ich unten bezeichnen. Ludovico verräth sich durch dunkle, hefenartige Färbung, oft durch

Mangel an Ausdruck, und durch nicht immer richtige Zeichnung: aber sein Faltenwurf, der Schwung seiner Kleider war gewöhnlich besser, als in den Werken der beeden andern. Seine kleinen Figuren auf Schiefer sind in Gallerien und Sammlungen geachtet. Agostino steht in der Färbung noch unter beeden; aber seine Gedanken sind erhabener, und der Ausdruck seiner Figuren ist immer ihrer Handlung angemessen.

Schon im Jahre 1593. malte Hannibale eine kostbare Auferstehung Christi in der Stadt Reggio; bald darauf den heiligen Rochus, wie er Almosen austheilt. In Bologna war er immer ämsig, und sein Ruhm wuchs täglich, so daß der Herzog von Parma seinen Plan unterstützte, eine Reise nach Rom zu machen, und die alten und neuen Meister der Kunst dort zu studiren. Er schien auch nicht Ursache zu haben, diesen Plan zu bereuen. Der Herzog schlug ihn bey dem Cardinal Farnese vor, der eine Gallerie in seinem Pallast wollte bauen lassen. Hannibale zeigte sich, und ein Gemälde, das die heilige Catharina vorstellte, und beyde wurden vom Cardinal gnädig angenommen. Er galt bey ihm für einen seiner Edelleute. Jetzt besuchte er fleißig alle Plätze Roms, die Schätze von Malerey und Bildhauerkunst verwahrten; aber jetzt sah er auch, daß ihm noch vieles zur Vollkommenheit fehle: er fand von nun an die Nachahmung Raphaels für

zweckmäßiger zur Vollkommenheit, als Nacheiferung des blendenden Farbenspiels seines vorherigen Lieblings Correggio. Von Stund an belebte seine Arbeiten mehr Ausdruck, und Natur. Die Antiken studierte er sehr fleißig, und hatte ihnen in der Folge seine tiefe Kunde in den Regeln der Zeichnung zu verdanken. Man erzählt ein Geschichtchen davon. Hannibale betrachtete mit seinem Bruder Agostino und vielen andern den Laokoon, und blieb ganz stumm, während sein Bruder in laute Lobeserhebungen ausbrach, und sogar den andern tadelte, daß er nicht einstimme. Hannibale sah ihn an, und schwieg, und gieng an die Wand des Saals, und zeichnete Laokoon und seine zween Söhne so treffend, daß jeder, und selbst sein Bruder staunte. „Seht, sprach er lächelnd, Dichter malen mit Worten, Maler sprechen mit dem Pinsel.“ Zugleich ein feiner Witz auf Agostino, der gerne für einen Dichter gelten wollte. Nun begann er seine Hauptarbeit in dem Pallast Farnese. Er wählte Fabeln der Vorwelt, auch hie und da moralische Scenen dazu. des Agostino Kenntniß alter Dichter und Geschichten unterstützte ihn, so wie beede der Rath eines Gelehrten, Namens Agucci. Ich halte es für belehrend, die vorzüglichsten Stücke dieser weltberühmten Gallerie zu nennen, und zu beurtheilen. Die Geschicklichkeit der Verfertiger wird dadurch in besseres Licht gesetzt, und der lesende Künstler gewinnt dabey, wenn ich Schönheiten erhebe,

und Fehler, ohne Vorliebe, rüge. Der Triumph des Bacchus und der Ariadne. Gleich an diesem Stück hat sich der Künstler bey vielen Schönheiten manchen Fehler zu Schulden kommen lassen. Bacchus hat durchaus nicht den Ausdruck, der ihm gebührte; Ariadne wendet ihm unhöflich genug den Rücken zu: aber eben dieser ist vielleicht der schönste, welcher je gemalt wurde. Ihre Gefährtinnen sind zu rauh gestaltet, und sehen Männern ähnlicher, als Mädchen. Auch ihnen fehlt der angemessene Ausdruck; und Sylen taumelt einher, als ein ewigberauschter Alter, und schadet mehr der Wirkung des Ganzen, als er ihr nützt. Aber köstlich ist die Anordnung in dem ganzen Stück, vortreflich fassen sich die Gruppen, die Zeichnung ist sehr schön, und alle Stellungen sind voll Abwechslung. Am Colorith wird das Ziegelrothe, und Mangel an Harmonie getadelt. Mercur, der dem Paris den Siegesapfel hinbeut. Im Ganzen ist dieses Stück noch besser, als das erstgenannte. Man darf die Verkürzung des Mercur als ein Meisterwerk Küustlern zur Nachahmung, so wie den Kopf des schönen Paris anpreisen, dessen übriger Körper mit demselben an Schönheit nicht übereinstimmt. Apollo, der den Hyacinth entführt. In diesem Gemälde verdient besonders die Figur des Hyacinth alle Bewunderung der Kenner, sie vereinigt jeden Reiz in sich. Polyphem vor der, von Nymphen umgebenen Galathee auf dem Rohr spielend. Wer die Schwierigkeiten

kennt,

kennt, welche sich bey Verkürzungen auch dem geübtesten Künstler in Weg legen, wird das Knie des Cyklopen nicht genug betrachten und rühmen können. Sein ganzer Körper ist ein Studium der herrlichsten Accademie, auch ist das Widernatürliche dem Auge mit Klugheit verborgen. Schöner und gefährlicher dürften, nach dem Urtheil bewährter Kenner, die Nymphen aussehen. Andromeda und Perseus. Man tadelt den allzumännlichen Körper der Andromeda auch wegen seiner verhältnißwidrigen Größe, so wie die Steifheit des fliegenden Gewandes ihrer Mutter. Perseus ist ein schöner kühner Mann in diesem Gemälde. Von Hr. v. Ramdohr werden die unedle Stellung Pans, und die gezwungene der Diana, in dem Stück: Pans Opfer der Diana gerügt. Ganymeds Entführung ist ein anerkannt meisterhaftes Werk. Uiber das Ganze ist unnennbare Zärtlichkeit ausgegossen; des Knaben Kopf ist zierlich und gelinde, wie die Arbeiten des Correggio: er schmiegt sich so angenehm, und ist es werth, der Liebling eines Gottes zu seyn. Der Halbschatten, in welchem sein ganzer Körper gehalten ist, zeigt von kluger Wahl, und wirkt herrlich, und selbst der Adler faßt den Jungen mit sichtbarer Uiberzeugung seines Werths nur ganz behutsam. Polyphem der auf Acis und Galathee Felsen schleudert. Auch hier ist die Riesengestalt des Cyklopen wieder voll Kraft, und Einsicht, und bey einer sehr schweren Verkürzung voll richti-

ger Zeichnung. Als ob der Künstler dergleichen Halbgötter mit mehr Liebe geschildert hätte, als die jüngsten Mädchen; denn diese glücken ihm seltener. Perseus mit der Aegide, wie er den Phineus und seine Gefährten in Steine verwandelt. Viel Vortreffliches in der Zusammensetzung, und Erfindung, aber Perseus selbst etwas zu kurz, und ohne Gefühl seiner Würde. Juno, die mit der Venus Gürtel zum Zevs kömmt. Es ist vielleicht das beste Stück in der Gallerie, und, in Vergleichung mit andern Meisterarbeiten, ein köstlich gedachtes und ausdruckvolles Stück. Juno drückt Schamhaftigkeit und Herablassung gar meisterhaft aus, auch sind die Gewänder darinn gut gefaltet. Galathee im Triumph auf dem Meer von Nymphen, Tritonen und Amoretten umtändelt. Das Stück ist sehr gut, und besonders die Verschiedenheit der Geschlechter und des Alters mit Meisterzügen ausgeführt. Galathee ist, wie Kenner behaupten, von einer Galathee Raphaels in dem kleinen farnesischen Pallast erborgt. Zu denen Stücken unsers Meisters, deren Erfindung die Ausführung übertrift, gehört auch Endymion und Diana. Sie ist zu männlich, und ohne Reiz; auch sind Haltung und Farben nicht gerathen. Hercules und Jole sind desto schöner: ein ächtes Meisterwerk; Jole ist sehr schön; der Färbung, dem Licht und Schatten, jeder Forderung des Kritikers ist darinn Genüge geleistet. Hercules ist aus antiken Vorstellungen entlehnt. Min-

der

der wird Aurore, die den Cephalus entführt, gerühmt. Er, ihr Gewand und Triton auf dem Vorgrund sind herrlich gezeichnet. Venus und Anchises. Der Held beginnt die Entkleidung der Göttinn mit dem Ausziehen ihrer Schuhe. Ich glaube mit Sulzer, daß die Unterschrift genus unde latinum sehr passend, und gut gewählt sey. Sie zeigt von feinem Geschmack. Das Stück selbst hat Fehler bey großen Schönheiten; wenigstens ist Venus nicht schön genug, obgleich gegen den Anchises die Kunst darinn verschwenderischer war. Außer diesen Hauptstücken sind im Saal noch viele Medaillons, und kleinere Stücke in den Nischen und Ecken, wenigstens nach Hannibale Zeichnung angebracht. Und in so fern sind sie alle vortreflich. In der Zeichnung bestund hauptsächlich die Größe dieses Mannes, und darum sind ihm nur wenige gleich. Er liebte mehr den Ausdruck der Stärke, als der Sanftheit, und Weiblichkeit: daher geriethen ihm weibliche Figuren nur selten, alle sind zu männlich. In Absicht auf seine Farbengebung setzen ihn Kunstverständige nie oben an; wenigstens fehlt seinen Farben die Anmuth, und oft auch Harmonie; aber in Ansehung seiner Erfindung steht er hoch auf den Stufen des Ruhms, und das, was man den großen Styl in der Zeichnung neunt, herrscht ganz in seinen Arbeiten. Große Massen in Gewändern glükken ihm, das Nackende wird darunter kenntlich verhüllt; hingegen leicht und angenehm flattert selten

eines

eines seiner Kleider. Aber oft vereint er fast jede mögliche Vollkommenheit seiner Kunst, und läßt dem Kenner kaum hie und da etwas zu wünschen übrig. In Rom wurde diese Gallerie als das Heldenwerk der Carracci angestaunt, und in der That viele und hohe Schönheiten, in der Zusammensezzung, viel Mannigfaltigkeit, und Uibereinstimmung herrschen darinn. Es reizt durch Wahrheit, nicht durch blendende Färbung, und das Auge wird nie müde, neue Schönheiten auszuspähen. Alle Gemälde darinn sind wenigstens nicht ganz von seiner Hand; aber weil er Zeichnung und Pinsel leitete, so ist wenigstens der Unterschied sehr unmerklich. Das ganze Werk war im Jahr 1600 beendigt. Die Ausführung gefiel dem Kardinal so wohl, daß er noch mehreres in dem Pallast wollte von Hannibale malen lassen; ja er hatte sogar im Sinn, die mittelmäßige Malerey in der Jesuitenkirche in Rom abnehmen, und eine vollkommenere von ihm verfertigen zu lassen. Aber er selbst vereitelte diese Plane wieder. Hannibale sollte nun seine Bezahlung erhalten, aber sie fiel sehr unwürdig für so große Arbeit aus. Ein Spanier, **Don Juan di Castro**, der des Cardinals ganzes Hauswesen lenkte, brachte es bey diesem so weit, daß man dem Maler seine achtjährige Kost aufrechnete, und zur Belohnung achtjähriger Dienste 500 Goldgulden überschickte. Gewiß nicht aus Habsucht, sondern aus innerer Kränkung, seine Arbeiten so gering geachtet zu sehen,

erwachte

erwachte bey Hannibale der Hang zum Tiefsinn. Er dachte sich seine Verachtung, sein Unglück so lebhaft, und versetzte sich dadurch in einen so traurigen Gemüthszustand, daß er geraume Zeit keinen Pinsel anzurühren vermochte. Er schlug bey dem Berge Quirinal, bey den vier Fontainen, seinen Wohnplatz auf, niemand, als seinen Schülern bekannt, welchen er alle Arbeiten überließ. Aber bald mußte er den Bitten des Heinrich Herrera nachgeben, und die Frescomalerey in der Kirche zum heil. Jacob übernehmen. Er verfertigte Risse, und Cartons; sein Schüler Albani führte sie unter seiner Aufsicht aus. Nur das Altarblatt malte er selbst in Oehl. Die Arbeit war fertig; und bey der Auszahlung zeigte Hannibale eine schöne Seele, in hellstem Lichte. Der gute, große Mann wollte durchaus das Geld dem Schüler überlassen, und dieser eben so Edeldenkende schlug es gleichfalls aus, und zwang seinen Lehrer, es anzunehmen. Ich darf daraus nicht erst auf seinen Character folgern; jeder Leser wird sehen, daß er uneigennützig war, und daß ihn gewiß nicht, wegen fehlgeschlagener Hofnung des Gewinns, die kahle Belohnung des Cardinals so sehr gekränkt habe. Von seinem Werth als Künstler gab ich oben meine Bemerkungen, auch mag ich noch einiges von ihm, als Mensch, hier anführen. Er liebte die Ehre, aber weniger, wenn er sie Großen abbetteln sollte. Gerad, schnurgleich war seine Denkungsart, nicht für den Hof gebaut, und hierinn völlig das Ge-

genstück von seinem Bruder Agostino. Dieser harrte demüthig, im Kavaliersgallakleid, in Vorzimmern der Cardinäle und Fürsten, ganze Vormittage hindurch, wenn der ämsige Hannibale in den Armen seiner Geliebten (so nannte er die Malerkunst) Welt und Kummer vergaß. Er begegnete einst seinem stolz einher tretenden Bruder auf der Straße, und sagte ihm leise: Agostino unser Vater war ein Schneider! darauf gieng er nach Haus, und zeichnete seines Vaters und seiner Mutter Bildniß mit allen Attributen des Schneiderhandwerks, und schickte sie dem Stolzen zu, der natürlich höchst empfindlich darüber wurde. Wenn er sich Abends, müde vom Tagewerk, erholen wollte, so war es im Umgang mit Leuten, wo er ohne Zwang leben konnte. Mehr hätte er Söhne nicht lieben können, als er seine Schüler liebte. Keine eigene Arbeit war ihm zu wichtig, er legte den Pinsel nieder, um da einem derselben neue Unterweisung zu geben, dort einen andern sanft zu verbessern. Eine von seinen vorzüglichen Belustigungen war, komische Bildnisse zu malen, und Hannibale war auch hierinn so vollkommen, daß er und seine Freunde vieles darüber lachen konnten. So suchte er die melancholischen Empfindungen zu zerstreuen: aber nicht ganz vermocht' er es. Mit der Seele litt auch sein Leib. Die Aerzte riethen ihm eine Luftveränderung; und in dieser Absicht reisete er, aber auf kurze Zeit, nach Neapel; denn Rom war ihm zu theuer geworden. Er kehrte sogar in den gefähr-

gefährlichsten Sommertagen dahin zurücke. Sein Uibel wuchs, und wurde täglich gefahrvoller. Jugendliche Ausschweifungen, und besonders ehmaliches Uibermaas im Genus körperlicher Liebe vergrößerten es; er wurde unheilbar, und starb am 15. Juli 1609. Nur 49 Jahre hatte er erreicht, aber schon diese mit Ruhm. Er ward allgemein, von seinen Schülern vorzüglich, bedauert.

Die versprochenen Tabellen fand der Verfasser bey dem wirklichen Abdruck der Briefe, noch zu unvollkommen, als daß er sie hätte können abdrucken lassen, und die Zeit zu kurz, auch andre Geschäfte zu dringend, als daß er diesen Mangel hätte heben können. Sie werden um desto unfehlbarer nützliche Beilagen des zweyten Bandes.

Vor Beendigung des Buchs hält er ein förmliches Register für überflüßig: alsdann erst kann es vollständig werden. Bis dahin genüge dem Leser an der Inhaltsanzeige.

Druckfehler mag der schlimme Herr Corrector verantworten; der Verfasser ist gutmüthig genug, diejenigen die er im Durchgehen fand, zu verzeichnen.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 12 | Zeile | 23 | lies 1781 | statt 1787. |
| — | 29 | — | 23 | — Idealischschönen | — schöuen. |
| — | 30 | — | 23 | — Timonthes | — Thimantes. |
| — | 35 | — | 17 | — verfertigen | — verfertigeu. |
| — | 61 | — | 24 | — Donnatello | — Domatello. |
| — | 87 | — | 1 | — Penni | — Pemci. |
| — | 120 | — | 6 | — Sein | — Mein. |
| — | 122 | — | 5 | — Poußin | — Ponßin. |
| — | 123 | — | 8 | — Alphonse | — Alphouse. |
| — | 137 | — | 13 | — Ettinger | — Ertinger. |
| — | 140 | — | 14 | — van de Velde | — van dem Velde |
| — | 141 | — | 4 | — Guercino, Marco | — Guercino Marco |
| — | 146 | — | 18 | — de' Rossi | — du Rossi |
| — | 157 | — | 12 | — Niederlanden | — Niederlauden |
| — | 173 | — | 17 | — Scorodoomow | — Scoroodowov |
| — | 175 | — | 8 | — Küffner | — Kuffner. |
| — | 193 | — | 12 | — die | — in. |
| — | 308 | lies immer Strange | | | — Straege. |

# Kurze Inhaltsanzeige,

## mit Bemerkung der Seitenzahlen.

## Inhalt des ersten Briefs.

Auszüge und Beurtheilungen aus Büschings Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, Hamburg 1781. 8. beginnen Seite 12. Lob des Verf. S. 13. Einrichtung des Buchs S. 13. Definition der zeichnenden schönen Künste S. 14. Jedes Volk erfand den rohen Anfang der Kunst selbst S. 14. Früh schon wurden halberhobene Figuren aus Thon und Gips verfertigt S. 15. Götzenbilder wurden wahrscheinlich erst aus Thon, dann aus Holz und Stein gemacht S. 15. Abraham findet schon Palläste und Götzenbilder von Holz, Stein, Gold und Silber, in Egypten S. 15. Im 23sten Jahrhundert des menschlichen Geschlechts schnitten Egypter schon in Stein S. 15. Alte Grotten und Königsgräber bey Theben S. 15. Sonderbares Gesetz der Egypter S. 15. Reste alter Bildhauer- und Baukunst in Indien S. 16. Dergleichen in Persien S. 16. Von phönizischer Kunst weis man nichts gewisses S. 16. Etruscische Kunstgeschichte S. 16. Griechischer Kunstanfang, und Ursachen des schnellen Fortschritts S. 17-21. Dädalus S. 21. Molas, Micciades, Antermus, Bupalus, Bildhauer in Griechenland S. 21. Ageladas, Onatas, Bildner in Erz S. 22. Malerey der Griechen. Unvollkommener Anfang S.

22. 23. Phidias hilft ihr empor S. 23. Berühmter ist er als Bildhauer, durch seine Minerva und Jupiter S. 23=25. Pökile zu Athen S. 25. Polygnotus, Mycon, Panäus, Maler zu Athen S. 25. Alkamenes, Phidias Schüler in der Bildhauerkunst S. 26. Agorakritus, Bildhauer S. 26. Polyklet und Myron, Phidias Nacheiferer S. 26=28. Pythagoras aus Rhegium, Leontius, Callon, aus Aegina, Cresilaus, Bildhauer S. 28. Malerey in der 2ten Hälfte des 36sten Jahrhunderts S. 28. Apollodorus, S. 28. Zeuxis S. 28. 30. Parrhasius, Timanthes, Eupompus, Maler S. 30 und 31. Pamphilus, gleichfalls Maler S. 32. Bildhauer Praxiteles S. 32=33. Cephissodorus, sein Sohn S. 33. Scopas, Bildhauer S. 33. 34. Lysippus, S. 34. Chares von Lindus, und sein Coloß S. 34. 35. Apelles S. 36. 37. Amphion und Asclepiodorus, Maler S. 36. Protogenes, Zeitgenossen des Apelles S. 37. Nicomachus, Maler S. 38. Pyreicus, Antiphilus, Maler S. 38. Alle diese Maler brauchten Wasserfarben, oder auch Wachsfarben S. 38. 39. Von griech. Steinschneidekunst S. 39. 40. Schöne Baukunst in Griechenland S. 40. Säulenordnungen S. 40.

## Inhalt des zweyten Briefs.

Von griech. Säulenordnungen S. 41=44. Aelteste Formschneidekunst S. 44. griech. Bildhauer unter den röm. Kaisern. Agasander, Polydorus, Athenodorus, Verfertiger des Laocoon S. 45. Apollonius und Tauriscus, Bildhauer und Verfertiger der Gruppe zu Antiope S. 45=46. Cleomenes Bildhauer S. 46. Apollonius, Nestors Sohn, und sein

sein Torso de Belvedere S. 46. Glycon, Verfertiger des farnes. Hercules S. 46. Zenodorus, Bildner in Erz S. 47. Kupferne Pferde über dem Haupteingang der Markuskirche zu Venedig, unter Nero verfertigt S. 47. Mark Aurel zu Pferd S. 47. Erzne Bildsäulen aus Pompeji, Herculanum, Stabiä S. 47. Ursachen der Menge Statuen in Rom, und in Italien überhaupt S. 47. 50. Statuenergänzer Cavaceppi S. 50. Kunstsammlungen in Italien S. 51. 52. Uiber griech. Steinschneider in Rom S. 52. Römermünzwesen S. 52-55. Noch etwas von röm. Steinschneidekunst S. 56. Malerey unter den röm. Kaisern, und ihr Verfall S. 56. Maler Amulius S. 56. Baukunst in Rom S. 57. Römische Säulenordnung S. 58. Vitruv S. 58. Verfall der Wissenschaften u. Künste S. 58. 59. Gothische Baukunst S. 59. 60. Markuskirche in Venedig, und neues Leben der Künste S. 60. Ursachen, warum diese in Italien wieder erwachten S. 60. 61. Marienbilder des *Luca il Santo* S. 61. Donnatello, Benedetto di Majana, Johann von Bologna, Bildh. S. 61. 62. Musaische Arbeiten S. 62. 63. Neuere Malerkunst S. 63. Weder Cimabue hat sie wieder erweckt, noch Joh. van Eyk die Oelmalerey erfunden S. 63. 65. Lippo von Bologna, Maler S. 65. Medaillen u. Münzen in Italien, nach Wiederherstellung der Künste, auch von geschnittenen Steinen S. 65. Joh. della Carniole, u. Dominico de Cammei, Steinschneider S. 65. Formschneider- u. Kupferstecherkunst, wahrscheinlich von Deutschen erfunden S. 66. 67. Israel von Mecheln, Martin Schön, wahrscheinlich erste Kupferstecher S. 67. Michel

Wohlgemuth, Kupferst. S. 67.68. Neuere Baukunst. In Italien ein deutsch. Baumeister, Namens Jacob S. 68. Sein Sohn, Arnold 68. Alberti, sein Buch über Baukunst S. 68. Michel Angelo Buonarotti, als Bildhauer S. 68. 69.

## Inhalt des dritten Briefs.

Goldnes Alter der italienischen Malerey. Verschiedene Schulen in der Malerkunst S. 70. Florentiner S. 70. Leonardo da Vinci S. 71. Michel Angelo Buonarotti, als Maler S. 71.72. Andrea Vannucchi, del Sarto S. 72. Dan. Ricciarelli Volterra genannt, Pietro Berretini da Cortona und Vasari, Maler der florentin. Schule S. 72. Raphael, Stifter der römischen Schule S. 72. Sein Schüler Julio Pipi, genannt Romano S. 73. 74. Federigo Barocci, auch Maler der röm. Schule S. 74. Lombardische Schule. Correggio S. 74. 75. Franz Mazzuoli, genannt Parmesano, aus eben dieser Schule S. 75. Ludovico Caracci S. 75. Annibale u. Agostino, Verwandte des erstern, Stifter der Kunstschule zu Bologna, Lehrer des Guido Reni u. Dominichino S. 76. Michel Angelo Amerighi da Caravaggio S. 76. Venezianische Schule. Giovanni Bellini S. 76. Giorgio Barbarelli, genannt Castelfranco S. 77. Jacobo Robusti, genannt il Tintoretto, aus der Venezianer Schule S. 77. Paolo Cagliari il Veronese, ebenfalls S. 78. Deutsche Maler. Albrecht Dürer S. 78. Hans Holbein S. 78. Christ. Schwarz. Maler aus Baiern. S. 79. Luc. Sunder, genannt Cronach, in Portraiten groß S. 79.80. Niederländische Schule. Unters

terschied zwischen Holländisch u. Flandrischer S. 80. Luc. von Leiden, Maler S. 80. Fr. Floris, Stifter der flandr. Malerschule S. 81. Malerey in Frankreich S. 81. Der Florentiner *Rosso*, genannt maitre roux hilft ihr dort empor S. 81. Ebendas. Fr Primaticcio S. 81. Malerey in Spanien S. 82. Eingebohrne span. Maler. Alonso Berruguette, Gaspar Becerra, Juan Fernandez Navarette el Mudo. Luiz de Vargas, Alonso Sanchez Coelho, Perez de Alezio S. 82. Stempelschneiderkunst des 16. Jahrh. S. 82. Goujon und Dupre, Stempelschneider in Frankreich S. 83. Steinschneiderkunst in diesem Zeitpunkt S. 83. Formschneider u. Kupferstecher S. 84. Hans Burgmayer S. 84. Hans von Culenbach S. 84. Joh. Sring in Klee u. Hans Schäufelein S. 84. Heinr. Aldegraf, Georg Pens, Math. Grünewald. Ebend. In der Schweiz, Albr. Aldorfer, Chr. Stimmer, Jost Amman, Formschneider S. 85. Hugo da Carpi, Formschneider in Italien S. 85. Ihm ahmen nach, Fr. Mazzuoli, Antonio da Trento, Dominico Beccafumi, Balth. Peruzzi S. 85. Luc. von Leyden schnitt in Holz S. 85. Baccio Baldini, erster Kupferst. in Italien S. 85. Finiguerra, ebend. S. 85. 86. Andrea Mantegna, Kupferst. S. 86. Ihn übertraf Marc, Antonio Raimondi S. 86. Schüler von ihm sind, Marco von Ravenna und Agostino Veneziano S. 86. Ferner sind in Italien als Kupferstecher bemerkenswerth, Caraglio; Giovanni Battista Mantovano: Giorgio Mantovano; Battista del Cavaliere: Giulio Bonasone; Agostino Caracci; Battista Franco; Luca Penni; und Cherubino Alberti S. 86. 87. In den Niederlanden stachen im 16.

Jahrh. in Kupfer: Israel von Mecheln; Lucas von Leyden; Corn. Cort S. 87. 88. Johann, Raphael u. Aegidius Sadeler S. 88. Heinr. Golz S. 88. 89. Abr. Bloemart S. 89. Joh. Müller S. 89. Lamb. Eutermann, oder Suavius S. 89. 90. Critik franz. Kupferstecher dieses Zeitraums S. 90. Noel Garnier S 90. Jean Duvet S. 90. Englands Kunstgeschichte nennt im 16. Jahrh. noch keinen Kupferstecher S. 90. Aezkunst S. 90. 91. Niederländ. Kupferätzer, Luc. von Leyden, Hier. Cok, Paul Brill S. 92. Parmesano ätzt zuerst in Italien S. 92. Ferner Battista del Moro, Barocci, die Caracci, Schidone S. 92. Kupferstiche mit Punzen S. 92. 93. Girolamo Fagioli verfertigt solche in Italien S. 93. In Deutschland Stephan de Laune, Bang, und Paul Flynt S. 93. Fortschritte der Baukunst im 16ten Jahrh. S. 93. M. Angelo, als Baumeister S. 93. Giacomo della Porta S. 93. 94. Barocci da Vignola u. Andrea Palladio S. 94. Span. Baumeister: Juan Bapt. von Toledo u. Juan de Herrera S. 94. Glück für die Kunst, wenn Baumeister auch Maler sind S. 94. 95. Uibersicht der Größe der Künstler im 16. Jahrh. S. 95. Ursachen davon S. 95. 96.

## Inhalt des vierten Briefs.

Siebenzehntes Jahrh. Bildhauerkunst. Alessandro Algardi u. seine Statuen von Liebesgöttern S. 97. Ercole Ferrata, sein Schüler S. 98. Giov. Lor. Bernini, aus Neapel, Bildh. vom ersten Rang S. 98. Mehrere Schüler von ihnen sind genannt, S. 99. Leonh. Kern, deutsche Bildh. S. 99. und Joh. Jac. Kern, sein Sohn S. 99. Gottfr. Leygebe, schnitzt Bildnisse aus Eisen S. 99. M. Rauchmüller modellirt den h. Nepomuk zu Prag S. 99. A. Schlüter,

Bildh.

Bildh. S. 99. B. Permoser, Bildh. S. 99. 100. François du Quesne, genannt Fiamingo, Bildh. S. 100. Mart. van den Baumgarten, des Jardins, Bildner S. 100. Jacques Sarasin, Bildh. in Frankreich S. 100. Balth. u. Gaspard Marcy, Brüder sehr geschickte Bildhauer S. 100. Pierre Puget ebenfalls S. 100. 101. François Girardon, Bildh. S. 101. Pierre le Gros, Vater u. Sohn, gute französ. Bildner S. 101. Maler dieses Zeitraums. Italienische. Casp. Dughet genannt Poußin S. 101. 103. Carlo Maratti und sein Lehrer Sacchi S. 103. Pietro Berretini da Cortona S. 103. 104. Guido Reni S. 104. Dominico Zampieri genannt Domenichino S. 104-105. Giovanni Lanfranco S. 105. G. F. Barbieri genannt guercino S. 105. G. F. Grimaldi il Bolognese, ein Landschafter S. 105. Carlo Cignani S. 106. Schüler von ihm Marc. Ant. Franceschini S. 106. Ferd. Galli, genannt Bibiana, Architecturmaler S. 106. Seb. Ricci u. Marc. Ricci, Neffe des ersteren, beede große Maler der venezianis. Schule S. 106. M. Ruzzi, genannt di Fiori, Meister in Blumen S. 106. Salv. Rosa, genannt Salvatoriello S. 106. 107. Luca Giordano mit dem Beynamen Fa presto S. 107. Francesco Solimena S. 106. In Genua war Giov. Benedetto Castiglione in Hirtenscenen berühmt. S. 107. 108. Schlachtenmaler Valerio Castelli S. 108. Maler in Deutschland Ad. Elzheimer, Landschaftenmaler S. 108. Adrian Ostade, malt Bauernstuben. 108. Joh. Lingelbach, Schlachten u. Seehäven S. 108. Casp. Netscher, Gesellschaftsstücke S. 108. 109. Andr. Pozzo, Architecturmaler S. 109. Maria Sibilla Merian, Blumenmalerinn S. 109. Georg Ph.

Rugendas, Schlachtenmaler S. 109. Holländische Maler. Oct. van Veen, Geschichtenm. S. 109. A. Bloemart S. 110. C. Poelenburg S. 110. Seine Schüler, Dan. Vertange und Joh. van Haensberge S. 110. Joh. Wynants, Landsch. S. 110. Daniel de Heem, Blumen = und Früchtenmaler S. 111. P. Rembrand van Ryn S. 111. H. Zachtleevens, Landsch. S. 111=112. G. Terburg S. 112. J. Both u. Andreas, sein Bruder S. 112. H. Schwanevelt Landsch. S. 112. P. Rombout Bauernstückmaler S. 112. E. van de Velde, u. H. Verschuuring, Schlachtenmaler S. 112. J. Asselyn, Landsch. auch Schlachtenmaler S. 112. G. Douw. P. van Laar, genannt Bamboccio S. 112. 113. G. Metzu S. 113. 114. B. Brenberg Landschaftm. S. 114. Ph. Wouwermann S. 114. J. Griffier, Schüler des Vorigen S. 114. J. B. Weenix S. 114. G. van der Ekhout, Rembrands Schüler S. 114. 115. J. van den Does, Thierm. S. 115. T. Hellenbreker, Landsch. S. 115. N. Berghem, Thierm. P. Potter S. 115. L. Bakhuysen, Seestürmem. S. 115. F. Mieris, Schüler des Douw. J. P. Slingeland, ebenf. S. 116. G. Schalken S. 116. C. du Jardin, Landsch. u Thierm. S. 116. A. van de Velde, Landschafter u. W. van de Velde, Seestückm. S. 116. J. Ruisdael, Landschafter S. 116. Art u. Eglon van der Neer, Landschaften mit Mondschein S. 116. P. van Hulst, Blumenm. S. 116. A. van der Werf S. 116. 117. Flandrische oder flämmische Schule. J. Stradanus (de Straet) Geschicht= u. Jagdm., H. Steenwyk, Perspectivm. u. D. Calvart S. 117. P. u. M. Bril, P. u. J. Breugel, R. Savary Landsch. S. 117. 118. P. P. Ru=

Rubens S. 118. F. Snyders, Jagdenm. S. 118. J. Mompre, Landsch. S. 118. P. de Neefs, Perspectivm. S. 118-119. D. Teniers, Schilderer niedriger Natur S. 119. C. de Crayer, Historienm. S. 119. G. Segers, Geschichtm. u. Daniel, sein Bruder, Blumenm. S. 119 J. Jordans S. 119. 120. L. van Uden, Landsch. S. 120. Abr. Janssen, und sein Schüler, Th. Rombouts, Geschichtm. S. 120. A. van Dyk, Bildnißm. S. 120. C. Schütt, Geschichtm. S. 121. J. Wildens, Landsch. S. 121. R. Lang-Jan oder Lange-Jan, Historienschilderer S. 121. A. Brouwer, Bauerngelagm. S. 121. J. van der Meer, Hirtenstückschilderer S. 121. A. F. van der Meulen, Schlachtenm. S. 121. Landschaftmaler, Franz und Johann Milet, S. 121.

In Frankreich hebt sich die Malerkunst S. 121. S. Vouet, Historienm. S. 121 u. 122. N. Poussin, Historienschilderer S. 122. M. Valentin schildert Scenen der niedern Natur S. 122. J. Blanchard Geschichtm. S. 122. C. Gilee, sonst C. Lorrain, Landschafter S. 122. P. Mignard. Historienmaler S. 123. C. A. du Fresnoy, Geschichtm. S. 123. C. le Sueur, Geschichtm. S. 123. Größer als er ist C. le Brün S. 123. 124. N. Coypel, schildert edle Handlungen der Vorzeit S. 124. C. le Fevre, Bildnißm. S. 124. J B. Monnoyer, Blumenschilderer S. 124. J. Forest, Landschafter S. 124. A. Coypel, Historienm. S. 124. 125. In Spanien machen sich als Maler bekannt: J. B. Mayno, J. de Ribera genannt Spagnoletto, D. Velasquez de Silva, A. de Pereda, J. de Toledo, B. St. Murillo, u. A. P. Velasco S. 125. 126. In England erwacht die Malerkunst S. 126. N. Hilliard,

Isaac u. Peter Olivier, sind Portraitm. S. 126. J. Hoskins u. S. Cooper, besonders bekannt in Miniaturbildnissen S. 126. W. Dopsom, J. Biley, J. Greenfill, J. Murray malten Bildnisse S. 126. S. u. L. von Haven, aus Norwegen S. 126. M. von Haven, Geschichtm. S. 127. Von musaik. Arbeit u. den Künstlern, welche sie im 17. Jahrh. beförderten S. 127. 129 Von der Stempelschneider- u. Steinschneiderkunst im 17. Jahrh. S. 129. Formschneider dieses Jahrh. Chr. Jegher in den Niederlanden S. 130. und in Italien A. Andreacci S. 130. Kupferstecher in Italien. P. Testa S. 130. G. B. Galestrucci S. 130. Deutsche u. Schweizer. M. Natalis S. 130. B. Kilian S. 130. 131. J. U. Kraus S. 131. Niederländer. J. Saenredam S. 131. N. de Bruyn S. 131. A. Sadeler S. 131. R. van Voerst S. 131. P. de Jode S 131. L. Vorstermann, P. Pontius u. Bolswert S. 131. 132. C. Bloemart S. 132. C. van Dalen S. 132. C. Caukerken, P. Clouwet, C. de Wisscher, C. Marinus, J. Neefs, A. Voet, J. Wisscher, G. Edelink, C. Vermeulen, A. Blooteling, R. von Oudenaert, sind genennt S. 133. Kupferstecher in Frankreich. C. Melan S. 133. C. Rousselet S. 133. J. Morin S. 133. F. Poilly S. 133. 134. C. Picart S. 134. G. Chateau S. 134. A. Masson S. 134. C. Simoneau S. 134. 135. G. Audran S. 135. A. Loir S. 135. N. Dorigny S. 135. C. du Change, und P. Drevet S. 135. J. Audran S. 135. S. Thomasin. S. 135. Kupferstecherkunst in Dänemark, Schweden u. England, im 17. Jahrh. S. 135. Aezkunst S. 136. Deutsch. Aetzer. W. Hollar S. 136. J. W. Baur S. 136. A. Osta-

de

de S. 136. 137. M. Küssel S. 137. Heinr., und P. Roos S. 137. G. Laireſſe S. 137. F. Ettinger S. 137. J. F. Beich S. 137. G. P. Rugendas S. 137. M. Merian S. 137. 138. Holländiſche Maler ätzten in Kupfer; als Reinbrant S. 138. Urtheil über ſeine Manier S. 138. 139. Ferner ätzten P. Southmann, T. van Tulden u. J. Snyderhof S. 139. A. Waterloo S. 140. J. Both, P. van Laar S. 140. J. G. van Bliet S. 140. H. Schwanefelt S. 140. Berghem S. 140. C. du Jardin, J. Biſſcher, Adr. van de Velde S. 140. Unter den flandriſ. Malern ätzten: Fr. Snyders, van Dyk, J. Fyt, A. Genoels, F. Boudovin, S. 140. Aus der Reihe ital. Maler dieſes Zeitraums ſind als Aetzer bemerkenswerth: Gaſp. Dughet, C. Maratri, G. Reni, Guercino, M. Ricci, Lanfranco, S. Roſa, L. Giordana, Caſtiglione S. 141. P. Teſta, iſt eigentlicher Kupferätzer S. 141. Kupferätzer in Frankreich. M. Dorigny S. 141. J. Silveſtre S. 141. J. Rouſſeau, C. Stella, N. Perelle S. 141. S. le Clerc, Callot, L. Cheron u. A. Coypel S. 142. Gehämmerte Kupferſtiche verfertigten in Deutſchland D. Kellerthaler u. F. Aſpruk; in den Niederlanden J. Lutma S. 142. P. Laſtmann S. 142. Schwarze Kunſt S. 142=144. Ihr Erfinder, L. von Siegen S. 144, ſein Schüler, Prinz Ruppert von der Pfalz S. 144. Deutſche Schwarzkünſtler. J. F. Leonhard, G. A. Wolfgang, P. E. Thomann, C. Weigel, E. C. Heiß S. 145. Schwarzkünſtler unter den Niederländern. W. Baillant, A. Blooteling, J. und N. Berkolie S 145. In England ſteigt die Schwarzkunſt ſehr S. 145. Sie übten

dort

dort, J. Beket, Simons, J. Smith u. G. White S. 145. J. Carrabat, Schwarzkünstler in Frankreich S. 146. Baumeister des 17. Jahrh. D. Fontana, C. Materno, D. Lunghi, F. Borromini, G. Gisleni, C. Rainaldi, G. A. de' Rossi, C. Fontana, und Bernini S. 146. Baumeister des 17. Jahrh. in Frankreich. P. de l'Orme, J. Bulan, J. le Mercier, F. u. J. Hardouin Mansart, L. le Vau, F. d'Orbay u. P. le Muet S. 147. Deutsche Baumeister. N. Goldmann, L. C. Sturm, A. von Schlüter S. 147. 148. Baumeister des 17. Jahrh. in England. J. Jones und C. Wren S. 148.

## Inhalt des fünften Briefs.

Bildhauer in Italien, ihr geringer Werth, und Namenverzeichniß S. 149. Französische Bildhauer, E. Bouchardon S. 149. J. B. Pigalle S. 150. Guiard, die Gebrüder Adam, die Familie Coustour S. 150. J. J. J. Saly S. 150. E. Falconet, Houdon, Poucel und J. P. Tassaert S. 150. Deutsche Bildhauer. J. A. Nahl S. 151. F. X. Messerschmidt S. 152. Klauber in Weimar S. 152. Deser S. 152. Sergel ist ein schwedischer Bildh. S. 152. J. Wiedevelt, ein Däne. Werth neuerer Bildhauer S. 152. 153. Malerey. Unter großer Zahl wenig Gutes S. 153. R. Carriera, Pastellmalerinn S. 153. P. Battoni S. 153.

Deutsche Maler. G. Kneller S. 154. J. Kupeki S. 154. B. Denner S. 154. 155. J. Sal. Wahl S. 155. M. Tuscher S. 155. C. W. E. Dieterich S. 155. J. J. Grooth S. 155. C. B. Rode

Rode S. 155. A. R. Mengs S. 155. 156. A. Maron S. 156. J. C. Frisch S. 156. J. Ph., u. J. G. Hakert, A. D. Terbusch S. 156. H. W. Tischbein S. 156, A. Kaufmann S. 156. Füger S. 157. A. Graf, ein Schweizer S. 157. Niederländis. Maler. A. Terwesten S. 157. P. de Cokcie, J. van Huysum S. 157. N. Piemont, J. u. C. Quellnus S. 157. Die Malerfamilie van Loo S. 158. Französische Maler. P. J. Cazes S. 158. A. Pesne S. 158. Watteau, Pater, Lancret, und ihr Werth S. 158. Fr. le Moine, C. Parrocel, N. N. Coypel, J. L. Tocque, F. Boucher S. 159. Besonders Greuze S. 159. Spanische Maler. A. P. Velasco S. 159. Malerey steigt in England. S. 159. 160. Berühmte Maler daselbst, darunter Hogarth, J. Reynolds, B. West S. 160-162. Maler in Dännemark, Schweden, Polen, darunter D. Chodowiecki S. 162. In Ungarn Deser S. 163. Musaische Arbeit, und musaische Kunstschulen S. 163. 164. Erfindung der Arbeit mit Fraueneis S. 164. Steinund Stempelschneiderkunst S. 164. Vergleichung jetziger Malerey mit der alten S. 165. 166. Orte, wo Gemäldesammlungen sind S. 166. 167. Formschneider. J. G., u. J. F. G. Unger S. 167. 168. Kupferstecher in Deutschland, mehrere, S. 168. 169. darunter vorzüglich, Wille, J. M. Preisler, J. F. Bause, J. G. Müller, C. Guttenberg, Schmuzer, Berhelst S. 168-170. In Holland, P. van Gunst, J. Houbraken, R. und H. Vinkeles S. 170. Französische Kupferstecher, und ihr Werth S. 170. 171. Spanische Meister, nur wenige S. 171. 172. Italiener, Pitteri und Bartolozzi besonders S.

S. 172. Engländer. Robert Strange, Wollet und einige andere S. 172. 173. Dänische, schwedische, russische Kupferstecher S. 173.

Kupferätzer in Deutschland. Schmidt, Dieterich, Rode, Meil, Berger, von Hagedorn, Krüger S. 174. Schweizer. Zingg. Gesner, Schellenberg, Lips S. 174. D. Chodowieki vor allen S. 175. Küffner, Mettenleiter, Nachahmer von ihm S. 175. Italienische, französische, englische Kupferätzer S. 175. Fortschritte der Kunst von gehämmerten Kupferstichen in diesen Ländern S. 176. Vollkommenheit der schwarzen Kunst besonders in England S. 177. Kunst, Kupferstiche mit Farben abzudrucken S. 177. 178. Kupferstiche mit andern Farben als schwarz S. 178. Miniaturkupferstiche S. 178. Gravure en Lavis S. 178. Aqua tinta S. 179. Baukunst S. 179. 180. Urtheil über das Ganze S. 180. 182.

## Inhalt des sechsten Briefs.

Auszüge aus Hrn. v. Hagedorns Betrachtungen über die Malerey, Leipzig bei Wendler 2 Th. 8. 1762. Erstes Buch, Grundsätze zur Bildung des Geschmacks. Bestimmung des Geschmacks und des Schönen S. 183. 184. Von der Grazie, vom Reiz S. 184. 186. Wahl der schönen Natur S. 186. 188. Verbindung des Geschmacks mit Regeln S. 188. Der Kunstrichter S. 189. 190. Antike und schöne Natur 190. 191. Wie weit darf der Künstler nachahmen S. 191. Charakter glücklicher Nachahmer S. 192. Vermeidung des Häßlichen S. 194. Sittenlehre des Künstlers S. 197.

## Inhalt des siebenten Briefs.

Zweytes Buch, von der Zusammensetzung. Von der Erfindung S. 200. Von Verbindung des Dichterischen mit dem Mechanischen S. 200. Einheit S. 202. Vom Wahrscheinlichen S. 204. Vom Uiblichen S. 205. Vom Uiblichen nach der Fabel S. 208. Nach der Geschichte S. 210. Von Anordnung. Vom Gegensatz im Gemälde S. 211. Vom angenehmen Unebenmaas S. 212. Die Gruppen S. 214. Von der Vertheilung S. 215. Von der Ruhe im Gemälde S. 217.

## Inhalt des achten Briefs.

Verschiedenheit in Gegenständen der Erfindung und Anordnung. Von der Geschichte S. 219. Von der Landschaft S. 222. Von gesperrten Landschaften S. 222. Vom historischen und landmässigen Styl in Landschaften S. 224. Charaktere der vornehmsten Landschafter S. 225. Gesellschaftsgemälde S. 226. Historische Erläuterungen der Gesellschaftsgemälde deutscher und niederländischer Schulen S. 227. Von Verschönerung der Gegenstände S. 228.

## Inhalt des neunten Briefs.

Von der Allegorie S. 229.

## Inhalt des zehnten Briefs.

Von Aufnahme der Zeichenkünste S. 232. Zusammenstimmung der Verhältnisse S. 235. Von der Schönheitslinie S. 240. Sanfte Umrisse in der Natur S. 241. Charakter der Umrisse S. 242. Von Andeutung der Muskeln S. 244.

## Inhalt des eilften Briefs.

Von der Bewegung S. 246. Natur in Ruhe, in Bewegung S. 248. Ausdruck der Leidenschaften S. 252. Stufen der Leidenschaften S. 256.

## Inhalt des zwölften Briefs.

Von der Farbengebung S. 263. Von Erhöhung und Mäßigung des Lichtes und Schattens S. 267. Von Beleuchtung der einfachen Gruppe S. 270. Von Mittelfarben S. 274. Von Wiederscheinen insbesondere S. 277.

## Inhalt des dreyzehnten Briefs.

Uiber die Farben überhaupt, und von den vier Farben der Alten S. 282. Beiträge zur kritischen Geschichte der Farbengebung S. 288. Beurtheilungen der Farbengeber S. 291. Vom Ausdruck und der Ausführung S. 293. Von fleißiger und flüchtiger Behandlung S. 295. Von wirklichen und scheinbaren Nachlößigkeiten in der Behandlung S. 297. Beschreibung eines historischen Gemäldes von Anton Marcenay Deghuy S. 299. Charakter des vollkommenen Künstlers S. 303.

## Inhalt des vierzehnten Briefs.

Beurtheilung des Buchs, Erste Grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche, von C. L. Junker Bern 1776. S. 307. Leben Raphaels S. 314. Leben Albrecht Dürers S. 330. Leben des Annibale Caracci S. 355.

# Briefe

für

## Maler, Zeichner, Formschneider,

## Kupferstecher, und Bildhauer,

welchen daran gelegen ist, sich über den bloßen Handwerker empor zu heben,

und

für alle Liebhaber dieser schönen Künste.

von

Carl Lang.

---

Zweiter Band.

---

Frankfurt am Main, 1792.
bey Johann Georg Fleischer.

# Inhalt.

Von Piles Einleitung in die Malerey, aus Grundsätzen, Leipzig bey Dyk. 1760. 8. Seite 1 – 124.

Heinse Ardinghello, und die glüklichen Inseln. Lemgo bey Meyer. 1787. 2. B. 8. Seite 125 – 183.

Josua Reynolds academische Reden, über das Studium der Malerey, aus dem Engl. Dresden bey Hilscher 1781. 8. Seite 186 – 231.

Ramlers, allegorische Personen. Berlin bey Maurer 1791. Seite 132 – 283.

theoretische Abhandlungen über die Malerey und Zeichnung, u. s. w. Frankfurt und Leipzig bey Stettin 1769. 8. Seite 285 – 291.

Christian Ludolph Reinhold, Studium der Zeichenkunst und Malerey für Anfänger, u. s. w. Göttingen und Gotha bey Dieterich 1773. 8. Seite 291 – 309.

Critische Bemerkungen über die Fehler der Maler wider die geistliche Geschichte 1772. 8. Seite 310 – 363.

---

Funf-

# Funfzehenter Brief.

Hüten sie sich, lieber Freund, mich stolz zu machen! Sie wissen, wie sehr ich das Urtheil verdienter Männer ehre; und wenn mir dies so günstig ist, wie die Beylage ihres jüngsten mir so angenehmen Briefs zeigt, was werde ich nicht thun? Sie vergrößern die Gefahr noch durch ein langes Verzeichniß von Männern, die mündlich meinen Plan gebilligt, und meinen Eifer gelobt haben. — Konnten sie zum Voraus davon überzeugt seyn, daß mir eine so süße Lockspeise nicht gefährlich sey? Konnten sie wissen, ob mich ein so starkes Getränke nicht berauschen werde? Aber gut, noch bin ich nüchtern; wenigstens so nüchtern und unbefangen, daß ich

Kraft genug fühle, jenen billigdenkenden, nachsichtsvollen Männern, die mir und meinem guten Willen wohl wollen, durch sie den wärmsten Dank zu sagen, und ihnen die redlichste Versicherung zu geben, daß ihr Beyfall meinen Muth erhöhen, mich selbst aber nie übermüthig machen werde; daß ich ihn liebe, und ihrem Dank, und ihren heitern launigten Briefen, lieber Freund, hart an die Seite setze, und daß er mich befeuert, ihn dereinst völlig zu verdienen! Ich weiß schon, was sie gegen diese letzte Aeusserung, die Laune und Heiterkeit ihres Briefstils betreffend, auf dem Herzen haben; der Ton ist mir bekannt, in welchem sie zu singen pflegen: da soll ich immer alles auf mich nehmen; ich soll beydes, und sogar auch ihre Mißlaune, wenn je diese häßliche Menschenfeindin bey ihnen anklopft, zu verantworten haben? Wie unschuldig bin ich nicht? Wie schuldloß sind meine armen Briefe, denen es, bescheiden wie sie sind, schon genügt, wenn sie mein N. nur nicht von der Schwelle weißt, wenn er nur nicht böse wird, daß immer der dritte ankömmt, ehe noch der erste abgefertigt ist! Würden sie wohl den Gast lieben können, der, gleich beym Eintritt in ihr friedliches Haus, eh' sie ihm noch Sitz angeboten hätten, ein lautes Lachen verbreiten,

breiten, oder ihre Stirne in kummervolle Runzeln zwingen wollte? Und was will ich mehr von ihnen, als Liebe? Würden sie mir diese noch länger gönnen, würden sie meine Briefe noch gerne herbergen, wenn sie so gewaltthätig bey ihnen wären? Oder hinkt etwa gar mein Gleichniß? Desto besser. Schon fieng ich an, mich getroffen zu fühlen, und unruhig zu werden. Es mag aber stehen bleiben, weil es einmal da ist. Sie werden bald die Fortsetzung meiner Kunstbemerkungen entbehrlich machen; sie sind in kurzer Zeit weit gekommen: ich lasse mich von ihnen sogar übertreffen, ohne neidisch zu werden. Wer sagt ihnen, daß der Herr de Piles als Kenner von der Malerey geschrieben habe? Ich wenigstens entsinne mich nur ganz von ferne und beyläufig, diesen Mann in ihren Gesichtskreis gestellt zu haben. Sie sind auf seine nähere Bekanntschaft neugierig; gut, sie soll ihnen werden, und schon meinen heutigen Brief will ich diesem ehrenvollen Auftrag widmen; sie können aus dem großen Anfang schließen, daß ich heute nicht im Sinne habe, ihnen einen kleinen Brief zu schicken. *Roger de Piles* schrieb ausser einigen andern nicht minder brauchbaren Büchern über die Kunst eines unter dem Titel: *Cours de Peinture*

*par Principes*, oder wie es in der Uebersetzung von Leipzig 1760. 8. überschrieben ist: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, welches viele gründlich überdachte Wahrheiten enthält, und in einem faßlichen Gewande angenehm darstellt. Ich bin ihres Dankes gewiß, wenn ich eine kurze Lebensgeschichte dieses Mannes vorausschicke, die seinen Urtheilen mehr Gewicht bey ihnen geben, und ihre Aufmerksamkeit noch höher spannen wird. Alsdann erst werden sie in der Folge im Stande seyn, seine Grundsätze zu würdigen, und seine Vorschriften zu ehren. Herr von Hagedorn hat als Kenner, als Denker über Malerey mit ihnen gehandelt, er hat sie angenehm unterhalten, aber er braucht einen Erklärer, der sie auch da mit seinem Vortrag vertraut macht, wo dieser dunkel wird, und eben um desswillen dunkel wird, weil er zu gelehrt ist. Herr von Hagedorn trennte bisweilen die Ausführung, die Anwendung zu sehr vom System, vom Spekulativen, er verliert sich in trockne Untersuchungen, und sucht diese durch Witz und Buchgelehrsamkeit zu schmücken, und anziehend zu machen: er verfehlt daher beym gewöhnlichen Künstler oft eben so sehr seinen Zweck, als er sich beym gelehrten Liebhaber Ruhm und Lob erwirbt. Herr

von Piles fällt sehr selten in diesen Fehler: seine Gedanken sind geordnet, er lehrt, und sein Gesichtspunkt sind Leute, welche sich der Ausübung der Malerey frühe gewidmet haben: er kennt die Schwierigkeiten der Ausführung aus Erfahrung; denn er malte selbst, und so, daß ihm noch jetzt die Kunstgeschichte Frankreichs eine ehrenvolle Stelle in der Reihe großer Maler einräumt. Dies ist es, was ihn so faßlich, aber oft allzugeschwätzig macht. Ich bin nicht so kühn, ihm selbst diesen Ueberfluß an Worten, diese Einmischung so mancher Gleichnisse, zu verargen: seine Lehrart hat ihr Gutes für viele; er will durchaus überzeugen, und niemand, der ihn liest, soll eine Frage unbeantwortet thun müssen. Sie sehen, ich verliere mich in Zergliederungen, noch früher, als ich vielleicht sollte! Doch auch diese Zeilen sind nicht am unrechten Ort, wenn sie zu ihrer Vorbereitung, und zu meiner Entschuldigung dienen, wann ich die Lehren des Verfassers abkürze, und die Gedanken, ohne Kleid, das einen zu faltenreichen Schnitt hat, vor sie bringe. Roger de Piles wurde zu Clamecy, einem Städtchen im ehemaligen Gouvernement von Nivernois, von sehr angesehenen Eltern erzeugt, und im Jahr 1635 gebohren. Sehr früh entdeckte sich

sein vorzügliches Talent zur Maleren, und seinen Eltern fehlte eben so wenig das Vermögen dieses auszubilden, als der Wille; und der Jüngling übte sich im Zeichnen und Malen nicht minder emsig und anhaltend, als in den übrigen Wissenschaften, wodurch sich fähige Jünglinge Ansprüche auf glänzende Rollen im reiferen Alter erwerben. Der Freundschaft des jungen Mannes mit dem Maler Alphons du Freno y hatte jener viele Vortheile in der Ausübung der Malerey, und die Welt eine recht gute Uebersetzung des lateinischen Gedichts von der Malerkunst, welches du Freno y ausgearbeitet hatte, zu danken. Sie machte damals dem Uebersetzer und dem Kenner Ehre, dessen brauchbare auf Praxis gegründete erläuternde Anmerkungen überall mit Nutzen eingestreut sind. Durch sie verlohr das Lied seine Dunkelheiten, welche der Zwang des Versbaues, und das Veraltete der Sprache erzeugt haben mochten. Herr von Piles hatte seine Studienjahre so gut zu nützen gewußt, daß der Ruf erlangter Kenntnisse vor ihm in seine Heymath kehrte, und allgemeine Achtung zur Folge hatte. Der Präsident von Amelot glaubte daher recht gut für seinen Sohn gesorgt zu haben, wenn de Piles die Hofmeisterstelle bey ihm annehmen,

men, und den werdenden Jüngling auf Reisen führen wollte. Er kam also im Jahr 1662 in das Haus des Präsidenten, lehrte, und malte, sobald er freye Augenblicke hatte. Eine Reise nach Rom mit seinem Zögling krönte seine Wünsche. Hier stand das große weite Feld vor ihm offen, aus welchem schon so viele geschöpft haben, ohne es zu erschöpfen. De Piles nützte seinen Aufenthalt daselbst sehr gut, und sammelte soviel, daß er nach der Rückkehr auch andern davon mittheilen konnte. Früchte dieser Kunstreise waren Conversation sur la Connoissance de la peinture; Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux peintres, und andre mit Beyfall aufgenommene Werke. Herr von Amelot wurde nun zum Gesandten in Venedig ernannt, und de Piles war als Gesandschaftssecretaire sein Begleiter. Eine neue Bahn, die ihn zu glänzenden Hofnungen berechtigte, und die zugleich seiner Liebe zur Malerey neue Nahrung gab. Ein Ruf seines Principals als Gesandter nach Lissabon zog auch ihn eben dahin; und wenn dort Gelegenheit zum Sammeln mangelte, so fand er Zeit, das Gesammelte zu ordnen, und anzuwenden. Man hatte indeß seine Erfahrung und Klugheit erprobt, und vertraute ihm selbst eine geheime

Sendung nach Wien an, um dort in der Stille mancherley Kundschaft einzuziehen. Der Maler und Kunstkenner von bereits anerkanntem Werth fand da oft Zutritt, wo ein andrer keinen erlangt hätte, und de Piles leistete seinem Auftrag volle Genüge. Seine Thätigkeit fand immer neuen Stof, und Männer von seinem Diensteifer brauchte auch der Staat immer. Allein eine Sendung nach Holland mißlang. Unter der Maske eines Malereyliebhabers, der seine Sammlung durch Ankauf neuer Stücke vermehren wolle, sollte de Piles im Haag alles ausforschen, was am Hof Bezug auf Frankreich haben könnte; er wurde entdeckt, und als Spion ins Gefängniß geworfen. Für die Kunstgeschichte war dies kein Verlust: denn hier im Gefängniß schrieb er Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler mit kritischen Bemerkungen über ihre Werke. Sein König befreyte ihn ehrenvoll, und gab ihm ein jährliches Gnadengehalt, welches er bis an seinen Tod in Paris, als Mitglied der Akademie, geschätzt und geliebt, und in Uebung seiner Kenntnisse, genoß. Er starb im Jahr 1709. Von seinem Geschmack in der Malerey zeugen einige vortrefliche Bildnisse, besonders das Bild des Boileau, das Drevet in Kupfer gestochen hat. Bey mehr

Muse würde de Piles ein großer Maler geworden seyn: in der Färbung und Haltung hatte er Vorzüge, die ihm einen beträchtlichen Rang anweisen. Zwey seiner Bücher nannte ich ihnen schon: er vermehrte ihre Zahl, und seinen Ruhm noch durch nachfolgende: Les premiers Elemens de la peinture pratique. — Dialogue sur le Coloris — und diesen Cours de Peinture par Principes, davon auch eine deutsche Uebersetzung, wie ich oben sagte, erschienen ist. Wir beschäftigen uns für heute einzig damit. Der ganze Titel der Uebersezzung heißt: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, aus dem Französ. des Herrn Roger de Piles übersetzt. Mit Kupfern. Leipzig bey Dyk 1760, 8. 404 Seiten.

Das französische Original werden sie bey uns ziemlich selten antreffen: kömmt ihnen aber diese, für den Zeitpunkt ihrer Verfertigung ganz gute, und noch jezt brauchbare Uebersetzung zu Gesicht, wird sie ihnen billig feil geboten, so versäumen sie nicht, etwas aufzuopfern; schon mein Auszug wird sie von dem Nutzen des Buches überzeugen, und der soll doch nur lehren, wie sie selbst lesen, oder sich mit Büchern bekannt machen können, deren Besitz ihnen versagt ist. Das Buch ist in Abschnitte

mit Aufschriften zertheilt. Die Ordnung derselben ist folgende. Ich weise dies'r hier eine Stelle an, um nachher minder häufig im Gang der Ideen gehindert zu seyn, auch mag das für eine Uebersicht des Ganzen gelten.

1. Begrif von Malerey.
2. Das Wahre in der Malerey.
3. Brief von Herrn du Guet über die Abhandlung vom Wahren in der Malerey.
4. Erfindung.
5. Schule von Athen.
6. Anordnung.
7. Zeichnung.
8. Gewänder.
9. Landschaft.
10. Bildnisse.
11. Färbung.
12. Haltung.
13. Ordnung der Studien.
14. Ist Dichtkunst der Malerkunst vorzuziehen?
15. Beschreibung zweyer Bildschnitzerarbeiten, von Cavaliere Zumbo.
16. Künstler-Maasstab.

Sie sehen, daß wir unsrem Hagedorn häufig in diesem Buche begegnen müssen: Aufmerksamkeit auf die Grundsätze dieses, und Rückerinnerung an jene wird sie in den Stand setzen, lieber Freund, ein Urtheil über beyde zu fällen.

Der Anfang klingt sehr philosophisch, er ist auf Erfahrung gegründet: wer eine Fertigkeit in irgend einer Wissenschaft oder Kunst erlangen will, muß erst einen richtigen Begrif davon haben. So auch schließt er, nach weiten Umschweifen, der junge Maler, der in der großen Laufbahn mit Ehre fortschreiten will. Der allgemeine Begrif der Malerey ist Nachahmung sichtbarer Vorwürfe durch Form und Farben. Ich glaube, dies ist nicht ganz so deutlich, wie es seyn könnte. Nachahmung sichtbarer Gegenstände durch Farben auf einer Fläche; denn wer unterscheidet sonst das Gemälde von einer übertünchten Bildsäule? Der besondern Begriffe von Malerey, sagt unser B. giebt es viele; fast jede Schule, fast jeder einzelne Maler hat seine eignen davon, und oft giebt ihm diese die Manier des Meisters, nach welchem er sich bildet. So hält der eine Zeichnung, ein andrer den Ausdruck, ein dritter den Reiz der Färbung für den Hauptzweck der Malerey, und bestimmt

stimmt darnach seine Begriffe. Immer wird von dieser Bestimmung sehr viel von seinem Werth abhängen; es wird also der Mühe werth seyn, richtige Begriffe zu sammeln. Wahrheit muß dabey die Hauptführerin seyn: die Gegenstände, die der Maler schildert, müssen erst das Gepräge der Wahrheit haben, alsdann mag er sich über die Art, wie er solche auf seiner Fläche erscheinen lassen will, mit sich selbst vergleichen. Wahrheit allein kann den Beschauenden anlocken: diese muß er nicht erst suchen müssen: sie ist daher das Haupterforderniß eines Gemäldes. Das Auge theilt alsdann der Seele das Vergnügen mit, welches es beym Anblick einer schönen Nachahmung empfindet. Sie kennen so manches Geschichtchen aus der griechischen Kunstepoche, von Täuschung nicht nur der Thiere, sondern selbst berühmter Künstler, welche ihren Grund nur darin hatten, daß diese Maler so wahr als möglich ihre Gegenstände zu schildern wußten. Eine neuere Anekdote dieser Art führt hier unser V. an, sie ist artig genug, um auch ihnen, L. Fr. mitgetheilt zu werden. Rembrand, dieser große Meister der Natur, der sie nachahmte wie er sie fand, wahr und gut und schlecht, schilderte einst seine Magd, und stellte ihr Bild ans

offene

offene Fenster. Mehrere Tage hindurch wurden so selbst diejenigen getäuscht, welche im genauesten Umgang mit ihr standen, und gaben dem Künstler Anlaß zu froher Unterhaltung. Wenn wir dies annehmen, können sie sich jetzt wohl erklären, warum manches Gemälde, das viele Vollkommenheiten seiner Theile in sich verbindet, doch nicht im ersten Anblick gefällt, sondern Untersuchung und Nachdenken erfordert? Der Maler hat dabey die Wahrheit vernachlässigt! Selbst dem großen Raphael entschlüpfte sie bisweilen, diese reitzvolle Gottheit, die bey den meisten Niederländern so gern in ihren Bierschenken, Viehställen und Gartenbeeten verweilt. Leute von Geschmack haben bisweilen Raphaels Arbeiten mitten in den herrlichen Sälen des Vatikans gesucht, und ihre Führer erinnert, sie doch zu diesen hinzuführen, wenn sie dabey standen, und sie vor Augen hatten. Freylich mag die äußerst gespannte Erwartung solcher Leute, die von allzuhohen Begriffen von der Kunst eines Raphaels irre geführt waren, mit Antheil an diesem Wahn gehabt haben: allein der Schluß läßt sich doch wohl daraus ziehen: daß Gemälde, die an Erfindung und Zeichnung so vollkommen sind, wie Raphaels Gemälde, dennoch das Vergnügen nicht gewähren,

das

das man von einer Malerey zu erwarten berechtigt ist, weil ihnen die Wahrheit fehlt, die von Färbung und Haltung vorzüglich abhängt. Nur so viel aus mancher sehr weitläuftigen Periode unsers Verf., worinn er sich in Erzählungen vertieft, die den Beweis abgeben sollen, daß man im Vatikan seyn, und Raphaeln suchen könne, und die er mit langen Entschuldigungen endigt, daß er weit entfernt sey, dem großen Maler der Verklärung alle Kenntniß der schönen Färbung abzusprechen. Sie können schon aus diesem Wenigen schließen, daß der Verf. der Farbengebung den vorzüglichsten Werth bey einem Gemälde beylege: er räumt dieser den Vorzug vor der Zeichnung ein, die, nach seinem Ausdruck, in fast gar nichts bestehen soll, als in einer Fertigkeit, die oft wiederholten Umrisse genau zu treffen. Der Verf. geht darin zu weit: wäre dies, und Zeichnung also nur Nebensache, so würde der Schüler übel thun, der ihm folgen, und sich früh und anhaltend im Zeichnen üben wollte, wie er ihm in der Folge selbst räth: er würde besser mit Farben und ihrer Mischung sich beschäftigen, um darin die möglichste Fertigkeit zu erlangen. Wahr ist es, Farben locken das Auge eines jeden an, aber ob sie auch fähig sind, mehr zu würken,

als eine Art Betäubung, ob ihnen der Kenner die sanfte Rührung, den tiefen Eindruck, das Vergnügen beym Anblick einer vollkommenen Erfindung und Zeichnung, auch nur in einer Farbe, zu verdanken habe, das hat Hr. de Piles unentschieden gelassen. Malerey soll anlocken; aber sie soll fest halten, nicht nur zum Kitzel des Auges für einige Augenblicke soll der Maler Jahre langen Fleiß aufopfern, sondern zum geistigen Vergnügen, zu immer wachsender Freude über Entdeckung einzelner Vollkommenheiten soll seine Arbeit geschickt seyn. Herr de Piles sieht dies selbst ein, nur ordnet er die übrigen Theile der Malerkunst der Farbengebung zu sehr unter, aus keinem andern Grunde, als weil er die Hauptvollkommenheit einer Malerey in der Wahrheit sucht, die auf Schatten und Licht, und auf dessen Ausdruck durch Farben beruht. Ich verschone sie mit einer Allegorie, womit sich dieser Abschnitt seinem Ende nähert, worinn die Verfertigung seines Buchs mit dem Bau eines Hauses witzig genug verglichen wird. Da heißt es unter andern, die Anordnung wird die Abtheilung der Zimmer besorgen, damit jedes die Schönheiten fassen könne, welche dasselbe ausschmücken sollen! Zeichnung

wird da die Wahl des Zimmergeräthes, und die Aufsicht über die Architektur haben, Farbengebung wird die Wahl der Schildereyen übernehmen, womit die Zimmer prangen sollen! Wie gesagt, diese Anspielung will ich übergehen: sie ist nicht angenehm und deutlich genug, um uns von dem weitern Fortschreiten abzuhalten. Ich mag dem Verf. den Beyfall gönnen, der ihm von seinen lachenden Landsleuten für diese witzigen Gedanken zu Theil geworden seyn muß! Eben so mögen sie die Verantwortungen überschlagen, womit sich hier der Verf. gegen Einwürfe verwahrt, indem er fürchtet, man möchte ihn wegen seiner Behauptungen gegen Raphaeln tadeln! Mengs hat uns den Maaßstab angegeben, nach welchem wir Raphaels Arbeiten messen: wir werden diesen so leicht nicht abändern, oder gar auf die Seite legen. Der Verf. fügt sein künstlerisches Glaubensbekenntniß in Ansehung der Werke aller großen Künstler hinzu, das in zwey Worten so viel faßt: Wahrheit ist des Malers erstes Bestreben! „Ich liebe, sagt er, alles, was in den Werken großer Meister gut ist, ohne Unterschied der Namen, und ohne einige Nachsicht. Mich ergötzt die Verschiedenheit der berühmtesten Schulen; ich liebe Raphaeln, Titian, Rubens, und strebe mit

anhal-

anhaltendstem Fleiß, die seltnen Vorzüge und Eigenheiten dieser Maler zu erforschen. Allein ihre Vollkommenheiten seyen auch noch so groß — die Wahrheit gilt mir noch mehr. Nur sie muß Hauptzweck seyn, auch dem, der für das Publikum schreibt. Man ist ihm diese Achtung, wie sich selbst, schuldig!" So geht er zur Abhandlung vom Wahren in der Malerey über. Sie müssen auch hier, wenn sie einst das Buch selbst lesen sollten, sich auf manche Zeile gefaßt machen, die, so wahr sie an sich ist, doch hier am unrechten Orte steht, weil sie zu weit hergeholt ist. So z. B. die Lobrede der Wahrheit zum Eingang in die Abhandlung. Für uns wenigstens ist sie ohne Nutzen. Die Eintheilung des Verf. vom Wahren wird ihnen gefallen. Er bemerkt dreyerley Arten des Wahren in der Malerey.

1. Das einfache Wahre, oder erste Wahre.
2. Das idealische Wahre.
3. Das vollkommne, oder zusammengesetzte Wahre.

„Das einfache Wahre, sagt er, ist kunstlose und getreue Nachahmung der Natur, wie sie sich beym ersten Anblick dem Auge darstellt." Es muß also jeder Art von Vorstellung ihr Eigenthümliches

geben. Das idealische Wahre setzt eine Wahl vollkommner Theile aus verschiednen Gegenständen, und eine kluge Zusammensetzung derselben zu einem Ganzen voraus. Darunter sind nun, wie sie leicht einsehen, schöner Ausdruck, Anmuth der Umrisse, verständiger Faltenwurf, Anstand der Stelung u. s. w. begriffen. Das idealische Wahre dient bloß dazu, um das einfache zu veredlen, und dadurch vollkommner zu machen. Jenes läßt sich ohne dieses nicht denken, und dieses muß immer noch sichtbar, auch bey der höchsten Ausbildung, seyn. Aus beyden entsteht das zusammengesetzte Wahre, und giebt dem Gemälde die mögliche Vollkommenheit. Auch diese Sätze werden wohl einer Prüfung bedürfen. Angenommen, daß Wahrheit die Hauptvollkommenheit eines Gemäldes seyn müsse, so glaube ich doch nicht, daß mit der Abtheilung, die hier der Verf. angab, der junge Künstler gut berathen sey. Ich müßte mich sehr irren, wenn ich nicht fürchten dürfte, daß die Anwendung dieser Sätze nicht auf dem leichtesten Wege zum Ziel leiten könne. Der junge Künstler, der sein erstes Gemälde entwerfen wollte, müßte daher zuerst seine handelnden Personen so wählen, wie er sie vor sich sähe: wenn es nur recht natürliche Menschen wären,

wären, so hätte er seiner Pflicht Genüge gethan. Jetzt erst läg' es ihm ob, über das Idealische nachzudenken, er müßte also alles wieder abändern, müßte doppelte Zeit aufopfern, die er erspart hätte, wenn ihm die Wahl der Schönheiten aus der ganzen Natur gleich anfangs als ein Hauptmittel, seinen Zweck zu erreichen, angegeben worden wäre. Er wird vollkommner, wenn er das idealische Wahre mit seiner Arbeit zu verbinden weiß: er nehme dies gleich Anfangs mit in seinen Plan, entwerfe schon mit Rücksicht auf dasselbe — so wird er Mühe und Zeit sparen. Jenes gerühmte Beyspiel des Zeuxis wird mir als Beweis dienen können. Nach de Piles hätte Zeuxis erst das einfache Wahre zu erreichen nöthig gehabt, er hätte also dazu nur eine seiner Landsmänninnen zu seiner Venus gebraucht: jedermann würde ein schönes Mädchen in seinem Bilde gefunden haben. Erst jetzt hätte er die fünf holden Griechinnen vor sich hingestellt, ihre einzelnen Schönheiten belauert, und seine einfachwahre Venus durch Zusammensetzung dieser einzeln erborgten Vorzüge veredelt: daraus wäre, mühselig genug, die Göttin entstanden, deren Reizen die Welt huldigte, und Zeuxis hätte das vollkommne Wahre geschildert. So müßten

sie sich das Geschichtchen zergliedern! Lassen sie hören, ob uns eine leichtere Art der Erklärung desselben möglich ist! Wie, wenn in der Seele des Zeuxis das vollkommne Bild seiner Gottheit bereits, ehe er zu malen anfieng, lebhaft gewesen wäre; wie, wenn er, um dieses idealische Wahre auszudrücken, zu versinnlichen, sich der gesammten Reize der schönen Griechinnen bedient, und aus dem einfachen Wahren Aller die besondern Vorzüge einer jeden, aus der weiblichen Natur das Edelste und Beste gewählt, und so ein vollkommnes Ganze erzeugt hätte? Zeuxis hat gewiß so und nicht anderst gehandelt: und sie sehen daher, lieber Fr., wie manche Abänderung, wie manche nähere Bestimmung diese Sätze des Verf. erfordern, der hier dem Reiz der Neuheit seine Deutlichkeit aufzuopfern scheint. Ich glaube kaum, daß ich dabey irre, wenn ich behaupte, daß ein Gemälde den Beyfall, den es uns abdringt, das Anziehende, wodurch es uns fesselt, nicht dem einfachen Wahren, wie es der Verf. nannte, sondern den aus der schönsten Natur überall zusammengetragenen, und in ein schönes Ganze verbundenen Theilen zu verdanken habe. Die Nachahmung der gemeinen Natur würde, nach unserm

Verf.

Verf., dem Künstler einen vorzüglichen Rang einräumen, seine Arbeit würde uns halten, locken, anziehen, und ergötzen, sobald sie nur recht natürlich wäre: allein nach meinem Gefühl wird ein solcher Künstler seinen Zweck immer verfehlen, ich werde an seiner Arbeit vorüber gehen, und mich einer andern nähern, in welcher ich die vereinigten Schönheiten vieler Länder und Völker und Zeiten in einem Blick finde, und an welche mich der Schwung, den der Verfertiger gleich beym Entwurf gewagt zu haben scheint, mit immer neuem Vergnügen anfesselt. Das vollkommne Wahre hat nach unserm Verf. noch bis jetzt kein Erdensohn erreicht: der eine das Idealische, der andre das Einfache mehr oder minder. Giorgione, Titian, und die ganze Venetianische Schule machte das einfache Wahre zu ihrem Hauptzweck! Auch dies ist nicht ganz richtig: auch einem Titian sind oft Vorstellungen gelungen, in denen die kluge Wahl getrennter Schönheiten, und eine noch klügere Zusammenstellung derselben unverkennbar sind. Die römische Schule machte sich das idealische Wahre zum Grundgesetz, und aus ihrer Mitte hub sich keiner höher darinn empor, als Raphael, ja nur er ist der Einzige, der auch in der Zusammen-

setzung beyder, oder im vollkommnen Wahren sich über alle andern empor geschwungen hat. Raphael hatte seine Gedanken durch den Umgang mit den kostbaren Ueberbleibseln alter Bildhauerkunst veredelt, er hatte von ihnen Richtigkeit und Zierlichkeit der Umrisse, Anstand und Würde des Ausdrucks erborgt, er hatte das Ungezwungene seiner Erfindungen, das Sparsame der Figuren, und deren schöne abwechselnde Zusammenstellung, oder Gruppirung den alten Basreliefs abgelauert: diese Schätze hatte er durch genaue Beobachtung der schönen Natur vermehrt; was Wunder also, daß er von diesen Reichthümern, und von dem glücklichsten Genie unterstützt, eine so hohe Stufe erreichte, und der Höchsten so nahe stand? Der Verf. schreitet weiter, mit der Frage: ob der Maler, welcher, aus Sucht, gelehrt zu scheinen, die Umrisse seiner Figuren übertreibe, nicht dadurch von dem Wahren sich entferne? Die Antwort ist kurz und richtig: alles Uebertriebene überschreitet die Grenzen der Wahrscheinlichkeit, und diese müssen dem Maler, der auf allgemeinen bleibenden Ruhm Anspruch machen will, immer heilig seyn. Verläßt er das Gebiet des Wahrscheinlichen, so wird er lästig und ermüdend: und selbst die Behauptung, oder besser

die

die Entschuldigung, dies sey Geniedrang, große Manier, und wie dergleichen Auswüchse oft heisen, wird ihn nicht gegen Tadel schützen. Regelmäßige Einfalt ist überall in der Natur; Uebereilung ist da sehr selten, der Maler hüte sich, nur diese Seltenheiten aufzuspüren und nachzuahmen; die schöne Natur ist allenthalben, und wird jedem verständlich; sie trachte er zu erreichen, und ihre einzelnen Vollkommenheiten in ein großes, edles Ganze zusammen zu tragen. Ich tadle deswegen Ausnahmen nicht: nur rathe ich wohlmeynend jene Behutsamkeit an, die ihnen schon Hagedorn angepriesen hat. Das unwahrscheinliche Seeungeheuer, das einer Andromeda Furcht einjagt, und den Tod droht, und jezt von Perseus bekriegt werden soll, sey von ihm in einer solchen Entfernung angebracht, daß es der genauern Untersuchung absichtlich entgeht: oder er verschone unsre Augen ganz damit: er lasse uns den Hippolytus mit schäumenden, erbebenden Rossen sehen, und das Ungetüm, das sich gegen ihn aufthürmt, nur verrathen, nur ahnden. Zu dieser Art von Fehlern gegen das Wahre, zu dieser Uebertreibung rechnet der Verf. mit Recht auch jenes unangenehme Bestreben vieler Künstler, ihre Figuren durch allzugrelle Angabe der Muskeln zu entstellen!

stellen! Viele suchen darinn eine Größe: sie schildern uns lauter Herkulesse im Kampf mit Löwen, wenigstens sollte man ihre nervenstarken Personen für nichts geringeres halten: das soll Kenntniß der Anatomie verrathen. Gut, Anatomie muß jeder Künstler von Bedeutung wissen, und nur der, welcher sie studirt, wird richtig zeichnen; aber er muß die Haut nie vergessen, die das Knochengebäude des Menschen deckt; er muß die Worte unsres weisen Hagedorns sich oft ins Gedächtniß rufen: „fast wie man unter dem Gewand das Glied noch andeutet; so müssen die Muskeln unter der Haut kenntlich werden!" De Piles hat Recht: dergleichen anatomischen Gemälden sieht der Kenner die Pedanterey ihrer Verfertiger an. Beym Entwurf auf dem Papier, mit der Kreide mag der Künstler seine Zergliederungskenntnisse erproben, das wird der Richtigkeit der Zeichnung sehr zu statten kommen: ist sein Gedanke, sein Entwurf im Reinen, so verwische er sie wieder: und lasse nichts im Gemälde selbst gewahr werden, was so sehr nach der Lampe riecht. Am meisten gilt diese Warnung Künstlern, die sich einer gewissen Manier gewidmet haben, sie mag nun eigne Erfindung oder von ihrem Lehrer erborgt seyn. Oft mischt sich bey solchen Eigenliebe ins

Spiel,

Spiel, und sie opfern ihren Ruhm auf, um nur dieser nichts zu vergeben. Das Märchen vom Apelles hätte hier unterbleiben können. Dieser gute Mann, auf dessen Rechnung, lange nach seinem Tode, so vieles erdichtet worden ist, malte seine Bildnisse so wahr, also so sehr ohne alle Veredlung, daß ein Wahrsager aus den Zügen derselben mit Zuverlässigkeit Charakter und Schicksale der abgebildeten Personen bestimmen konnte. Denken sie dabey was sie wollen — ich sage nur, desto schlimmer für den Maler, aber zu seiner Rettung füge ich, wenn es erlaubt ist, mit Horaz hinzu: credat Judaeus Apella — non ego. —

Herr de Piles hängt einen Brief von Herrn Guet an seine Abhandlung, den dieser über den eben beurtheilten Aufsatz vom Wahren in der Malerey an ein Frauenzimmer schrieb. Ich vermuthete einen ganz andern Innhalt, als ich zum erstenmale das Buch las, und wunderte mich, statt einer gründlichen Prüfung und Beurtheilung der Sätze des Hrn. de Piles eine Lobschrift auf deren Vortreflichkeit zu finden. Der Briefsteller ist von der von dem Verf. gemachten Eintheilung des Wahren begeistert; er sagt mit vielen Worten wenig, und zeigt überall den unbedingtesten Anhänger der Mey-

nungen des Verf. Daher mögen sie immer diesen Brief nur flüchtig, als Wiederholung des obigen, durchschauen, und zu einer neuen Aufschrift mit mir übergehen. Hören sie des Verf. Lehrsätze von der Erfindung. Hier übersehen sie einen Unterschied nicht, den der Verf. gleich auf der ersten Seite festsetzt. Wenn vom Lehrling die Rede ist, der noch nicht einmal die zur Malerey nöthigen Handgriffe inne hat, so steht die Abhandlung vom Erfinden beym Anfang der Lection an unrechter Stelle: der Lehrling muß erst durch Zeichnen seinem Auge Richtigkeit, seiner Faust Festigkeit geben, muß sodann sich mit dem Mechanischen der Farbengebung vertraut machen, ehe er erfinden will. Hr. de Piles hat darinn als ein weiser Mann gesprochen, und ich kenne manchen, der, obgleich mit den schönsten Naturfähigkeiten begabt, dennoch das Ziel seiner Laufbahn nur um deswillen nie erreichen wird, weil er sich zu früh für klug hielt, zu kühn an Ausführungen wagte, denen er noch nicht gewachsen war. Ist aber die Rede vom geübten Maler, dessen Geschmack noch verbessert und gereinigt werden soll, so macht die Lehre von der Erfindung einen vorzüglichen Gegenstand aus, der gleich Anfangs alle Aufmerksamkeit erfordert. Wer wird

Vor-

Vorstellungen ausführen können, ehe er noch weis, was er vorstellen will? Aber was nennt hier der Verf. Erfindung? Was ist sie? Schließt sie die ganze Zusammensetzung eines Gemäldes in sich? Nein: es gab Künstler, die sich so viel darunter dachten. Umfaßt Neuheit der Gedanken, Fruchtbarkeit des Genies, Fertigkeit, einen Gegenstand auf verschiedene Art vorzustellen, das was Erfindung heißt? Auch nicht. Der eine Begrif war zu weit, der andre ist zu eng! Erfindung ist eine Wahl derjenigen Gegenstände, die in der Zusammensetzung der Vorstellung, welche der Maler auszuführen im Sinne hat, einen Platz erhalten müssen. Lassen sie uns diese Worte recht fassen! Es ist eine Wahl — gut: denn der Künstler würde unsern lauten Tadel verdienen, der ohne Ueberlegung, ohne Prüfung, ob die Gegenstände, welche er in sein Gemälde bringen will, auch zum Ausdruck, zum Charakter der Vorstellung, die er malen wird, mitwürken, oder nicht, solche dennoch in sein Gemälde gleichsam hineinwürfe. Weiter — diese gewählte Gegenstände müssen in der Zusammensetzung der Vorstellung, welche der Künstler im Sinne hat, einen Platz erhalten. Gut: also dürfen sie nicht die Zusammensetzung ganz ausmachen; also muß

auch

auch noch für die Anordnung etwas Arbeit übrig bleiben, welche den gewählten Gegenständen ihre gehörigen Stellungen anweißt. Darüber sind wir mit unserm de Piles eines Sinnes, und also weit entfernt seinen Begriffen von der Erfindung eine andre Auslegung zu geben, als er ihnen selbst gab. Diese malerische Erfindung kann von verschiedner Art seyn: sie ist historisch, oder allegorisch, oder mystisch. Hüten sie sich wohl, lieber Freund, unter dem Ausdruck historisch sich an die eigentliche Geschichte zu halten! Dieser Begrif wäre zu eingeschränkt, sie müssen einen ausgedehnteren suchen. Herr de Piles nennt historische Erfindung die Wahl solcher Gegenstände, die an und für sich selbst die Vorstellnng, welche den Zuschauer unterhalten soll, abschildern, und deutlich und kenntlich machen. Was für ein weites Feld ist dadurch nicht der historischen Erfindung geöfnet: nicht nur wahre Geschichte, wie sie uns schriftlich oder mündlich überliefert wurde, nicht nur erdichtete Begebenheiten finden hier Raum: auch Bildnisse von Menschen, Thiere, Landschaften, Fruchtstücke, kurz jede Art von Gemälden, an denen wir beym ersten Anblick das erkennen, was sie vorstellen sollen. Jenes niedliche Stückchen von Mignon, in den Pommers-

felder

felder Briefen, wo die Maus ein Finkennest bestielt, gehört also eben so gut in das Gebiet der malerischen Erfindung, als Cimon und seine Tochter, oder jenes Nachtmahl Christi von Leonardo da Vinci. Allegorische Erfindung nennt unser Verf. eine Wahl solcher Gegenstände, welche etwas anderes im Gemälde vorstellen, als sie sind. Hieher gehören also alle sinnbildliche Schilderungen der Tugenden und Laster, der Leidenschaften, alle sinnbildliche Malereyen auf große Begebenheiten in der Welt. De Piles mischt hier einige Bemerkungen über den weisen, und sparsamen Gebrauch allegorischer Erfindungen ein: es mag auch zu seiner Zeit schon Leute gegeben haben, welche Blendwerk der Wahrheit vorzogen, und alles gethan zu haben glaubten, wenn sie eine oft dunkle und kaum verständliche Allegorie ersonnen hatten. Soll uns eine Allegorie angenehm unterhalten, so muß die Enträthselung derselben nicht zu sehr anstrengen; sie muß bestimmt, und faßlich seyn; und sollen wir auch alsdann noch Vergnügen daran finden, wenn wir sie schon entziffert haben, so muß sie mit historischen Figuren zusammengesetzt seyn. Sie erinnern sich dessen, was unser Hagedorn über Allegorien sagte: wie er meynte, daß man sie nicht aus

dem

dem Feld der Künste verdrängen, aber äusserst behutsam gebrauchen müsse; sie soll verständlich, nie zu witzig, oder gar witzelnd und räthselartig seyn, sagt jener große Lehrer, und er hat Recht. Schon damals rühmte ich Ramlers neueste Bemühungen um die Allegorie, welche für den denkenden Künstler durch Kupferstiche von Bernh. Rode noch deutlicher und brauchbarer geworden sind: ich werde einigen Auszügen aus dieser Abhandlung einen meiner nächsten Briefe widmen, um endlich des Versprechens quitt zu werden, welches ich ihnen schon damals dazu gab.

Eine dritte Art der Erfindung ist die mystische: mit ihr bin ich am wenigsten zufrieden. Unser Verf. verweißt dahin alle Vorstellungen, welche die Geheimnisse unsrer Religion enthalten. Das jüngste Gericht, die Menschwerdung Christi, wenn sie nicht historisch geschildert wird, und andre mehr. Von der letztern theilt er sogar die ausführliche Beschreibung einer Skizze mit, die seinem Geschmack wenig Ehre bringen konnte, wenn er im Ernst so viel Schönes in der Erfindung fand, als er hier rühmt. Gott Vater, als ein alter ernster Mann, liegt da in den Wolken, der Sohn, der Geist und tausend Engel um ihn her, oder wenigstens Köpfe

mit Flügeln, und Maria kniet demüthig auf einem Thron, und empfängt die erhabenen Einflüsse. Mir wird für die Vernunft bange; bey solchen Schilderungen, und ich weiß, auch darinn sind sie mit mir gleich gesinnt. Ich sprach schon einigemal mit ihnen darüber, und immer war das Ende meiner Nachforschungen der Wunsch, daß doch wenigstens neuere Künstler an den mißlungenen Versuchen ihrer Vorfahrer sich spiegeln, und Mühe und Zeit nicht an dergleichen entehrende Vorstellungen verschwenden möchten. Für die Künste, und für den guten Geschmack konnte die zweyte Nicänische Kirchenversammlung nichts Schädlicheres festsetzen, als daß sie erlaubte das Geheimnis der Dreyeinigkeit sinnlich vorzubilden. Wie viel wahren Unsinn hat diese seither so schrecklich mißbrauchte Erlaubnis erzeugt? Hinweg damit aus dem Gebiete der schönen zeichnenden Künste, ins Reich der Geheimnisse, wohin sie gehören. Ein Gottvaterskopf ist mir undenkbar; denn es ist schon der Würde dieses Unerschaffnen zuwider, ihn in die Hülle menschlicher Schwachheit zu kleiden. Er muß Augen, Mund, Nase, Ohren, und ja auch einen Bart haben, und an seiner Stirne muß der Zahn der Zeit recht tiefe Runzeln eingegraben haben! Wie

ent-

entehrend: wie niedrig ist dies von dem Schöpfer des Alls gedacht! Christusköpfe mögen Künstler schildern, das mag eine Schule für sie seyn, sie mögen jede gute Eigenschaft, jede Erhabenheit, jede Seelengröße in seiner Miene auszudrücken streben — denn der wandelte doch unter uns, hatte Menschengestalt, und Gefühl für Menschenfreude und Schmerz; ihn mögen sie uns in so vielen Scenen seines wohlthätigen Lebens, als Lehrer, als Arzt, als Freund, als Verfolgten, vor Augen stellen, aber mit seinem Tod verschwinde auch er aus dem Gesichtskreis der bildenden Künste. Als Richter zur Rechte seines Vaters will ich ihn nie gemalt sehen, denn wessen Einbildungskraft ist so glühend, wessen Gedankenflug so erhaben, daß er es wage, den dichten Schleyer zu durchdringen, der diese Zukunft umhüllt. Von der heiligen Taube kein Wort — für sie, Lieber, war schon das zuviel — und wem das nicht gnügt, für den sprach ich auch in einer bogengroßen Abhandlung, ohne zu überzeugen. Wir würden also beede dem Herrn de Piles die Mühe mit Freuden erlassen haben, die er auf die Auseinandersetzung seiner Begriffe von mystischer Erfindung verwendete. Der Maler hat die beste Gelegenheit, sein Genie in der Erfindung zu zeigen: nur

muß

muß er diesem, so lang es nicht durch Wissenschaften und Vorkenntnisse gebildet, verfeinert, veredelt ist, nicht zu viel trauen. Nur der gebildete Maler kann bey seinen Erfindungen Anspruch auf allgemeinen Beyfall machen: mit gleichem Genie, aber ohne Ausfeilung, würde er sich nie bis zum würklich Erhabenen empor schwingen können. Dies ist die Ursache, warum so viele große Künstler, was den mechanischen Theil ihrer Kunst betrift, blos am Niedrigen hängen blieben, dies die Ursache, warum andre Künstler den Mangel an Genie durch Cultur ersetzen, und sich selbst mit erhabnen Gegenständen erheben konnten! Der junge Künstler, der einmal im Mechanischen, in den Handgriffen Fertigkeit erlangt hat, mag sich nun in Vorstellungen aller Art üben, um seine Kräfte, und besonders seine Erfindungskräfte in der Stille zu erproben, ehe er öffentlich in die Laufbahn tritt. Das wird ihn mit denen ihm eigenen Fähigkeiten vertraut machen, er wird fühlen, zu welcher Gattung von Malerey ihm die Natur das vorzüglichste Geschick verliehen habe. Nur versäume er den Rath eines klugen erfahrnen Freundes auch dabey nicht, um nicht durch Eigenliebe irre geführt zu werden. Unser Verf. hat hier viele goldne Regeln gegeben. Kennt

der Maler das Feld, in dem er glänzen kann, und ist ihm die Wahl des Gegenstandes überlassen, so wähle er stets den, dem er sich am meisten gewachsen fühlt. Freylich ist auch jetzt noch oft die alte Klage hörbar, daß der Künstler so selten freye Hand bey seiner Arbeit habe: alsdann freylich, wenn die Kunst nach Brod geht, und der reiche Liebhaber, der sie kärglich füttert, Geschmack nicht durch sein Ein mal Eins erkaufen kann, oder wenn gar der Maler um Lohn und Brod den Sosiern dient; alsdann freylich können wir es ihm kaum verdenken, wenn er sich jeder Gattung von Gemälden mit Heißhunger anbietet, und in jeder Gattung mittelmäßig bleibt. Aber hat er freye Wahl, hat er jetzt gewählt, alsdann überdenke er fleißig, noch vor der Erfindung und Anordnung, den ganzen Umfang seiner Vorstellung, alle Seiten des Charakters der Menschen, die er schildern will, damit ihm die tauglichste, und wo möglich die edelste recht unauslöschlich in seiner Seele bleibe: so locke er die Schäferstunde der Kunst herbey, ohne welche so wenig ein gutes Gemälde entsteht, als ohne Beruf und Laune ein gutes Gedicht wird. Der Maler darf nicht mehr auf seine Tafel bringen, als was der Zuschauer mit einem Blick zu übersehen vermag:

mag: er darf also nie auf einer Tafel etwas vorstellen, was sich zu verschiednen Zeiten ereignete. Die Malerey umfaßt nur einen möglichen Augenblick, sie muß auf alle die Vorzüge willig Verzicht thun, wodurch der Dichter durch fortrückende Schilderung seinen Gemälden so große Vollkommenheiten verleihen kann. Selbst verdiente Maler haben gegen diesen sehr vernünftigen, in der Natur der Sache selbst gegründeten Satz häufig gefehlt. War es ihr eigner Wille, so verdient dieser Fehler so gut, wie beym niedrigsten, Rüge. Selbst Raphael hat sich in seiner Verklärung Christi gerechten Vorwürfen ausgesetzt, indem er zwey ganz verschiedene Vorstellungen ganz getrennt von einander, und ohne gegenseitige Einwürkung von Licht und Schatten, abgebildet hat; wenn er nicht anderst durch den Befehl derjenigen, für die er arbeitete, eben so dazu verbunden war, wie er es bey den beyden Mönchsporträten, welche man auf gedachtem Bild so ganz am unrechten Ort erblickt, genöthigt gewesen zu seyn scheint. Wenn der Maler seinen Gegenstand gewählt hat, so mag er alles anwenden, um ihn so deutlich als möglich vorzutragen: er darf, und muß daher auf Ort, Zeit, Stand, Alter seiner Personen, und um abwechselnd zu unterhalten, auf

Verschiedenheit der Geschlechter, der Trachten, der Stellung, des Ausdrucks, der Stoffe, Landschaft, Thiere, Gebäude, und so weiter genaue Rücksicht nehmen. Sie wissen, Le Brun ließ so zu seinen Siegen des großen Alexanders Pferde in Aleppo abzeichnen, und unser K.. hat sich mit Mühe und Kosten eine Sammlung von Alterthümern aus den Zeiten des Faustrechts erworben, weil er sich der Geschichte jenes Alters vorzüglich widmen wollte. Diese Achtung des Künstlers für seine Beschauer, diese Sorgfalt, recht viel zu ihrer Unterhaltung beyzutragen, ist des bleibendsten Lobes werth. Auch hier, Freund, eine Klippe, an der schon mancher scheiterte: Streben nach Abwechslung und Mannichfaltigkeit muß den Künstler nie zu weit führen, muß ihn nicht hinreissen, und ausarten. Es giebt der Gegenstände der Malerey so viele; jeder erfordert in allen Theilen das ihm eigenthümliche; dies nur, aber mehr nicht, muß der Maler anbringen. Seine stillen Einöden müssen durch Mangel an Zerstreuung Ernst verbreiten: Felsen, und dichte Wälder, und die Strohhütte eines lebensfatten Einsiedlers, und der halb versteckte Sturz des Waldbachs seyen einzig Gegenstände für solche Scenen, und ein trüber Himmel (denn sogar bis auf den

erstreckt sich die Achtsamkeit des denkenden Malers) wälze dichte Wolken drüber hin. Dies war ein Beyspiel, jede Art von Vorstellung bietet ihnen selbst ein andres dar. Immer muß der Maler gerade so viel schildern, daß sein Endzweck deutlich wird, und diesem muß er alles unterordnen. Durch Beweise vom Gegentheil hat man schon oft für die gute Sache gefochten: auch ich will ihnen so einen Beweis an die Hand geben. Sahen sie nie die letzten Augenblicke der berüchtigten Egyptierin Cleopatra aus der niederländischen Schule? Die fleischigte Holländerinn, weder schön noch erhaben, sitzt da vor einem, mit einer prächtigen Decke überlegten, und mit Bildschnitzerarbeit im Geschmack des siebenzehenten Jahrhunderts gezierten Tisch, hält die Schlange an die freye Brust, und stirbt: sie werden urtheilen, der Maler habe den Tod der Cleopatra schildern wollen! Ich bin zweifelhaft: denn hören sie weiter; auf dem Tisch ein Korb mit aller Art vortreflicher Früchte, dabey wohl ein köstliches Blumengefäß mit dem ganzen Raub des Frühlings, von der Rose bis zum Veilchen, etwa noch am Fenster, deutscher Art und Kunst, einen Vogelbauer mit einem Canarienvogel, und alles dies in solcher Vollkommenheit, die Früchte so duf-

tig, so frisch, so einladend, die Blumen so bethaut, so täuschend, und das Gefäß, in welchem sie stehen, und der Korb, in dem jene liegen, so unerreichbar, und der Teppich so unverbesserlich, daß nur dies alles den Beschauer anzieht, anheftet, und dagegen die sterbende Schöne unwillkührlich aus seinen Augen schwindet, als ob sie bereits dem Acheron zugeeilt wäre; werden sie bey einem solchen Gemälde nicht auch unschlüssig seyn, ob sie dem Verfertiger einen Platz unter den Geschichtmalern, oder in der Reihe der Blumen- und Früchtenschilderer anweisen sollen? Wenigstens werden sie ihn mit mir in die Stelle zurückweisen, aus welcher er sich, ohne Prüfung seiner Kräfte, allzuvoreilig gewagt hat.

Diese Eigenschaften hat jede Gattung von Erfindung mit der andern gemein, die historische erfordert folgende besondere: Treue, Deutlichkeit, und gute Wahl. Treue ist hier nichts anderes, als genaue Nachahmung aller sowohl wahrer, als erdichteter Umstände, die uns von dem Gegenstand, den wir schildern wollen, aufgezeichnet sind. Herr de Piles verlangt hier, wo möglich, einige Spuren von Gelehrsamkeit, die der Künstler sichtbar machen soll. Ich bemerke zuerst, daß er hier seinem

Begrif

Begrif von historischer Erfindung untreu wird; denn nach demselben ist das Feld, welches er dieser Art der Erfindung öfnet, so groß, daß er durchaus keine allgemeine Regel, wie diese, festsetzen darf. Er trennt hier die eigentliche Geschichte, welche doch nur, wie er eben selbst angab, ein Theil der historischen Erfindung ist! Dies mußt' ich ihnen bemerkbar machen, damit sie sich nicht verwirren. Nur mit zwey Worten hätte mir der Verf. diese Glosse ersparen können! Aber wozu Gelehrsamkeit im Gemälde, Spuren davon im Gemälde? Giebt der Künstler nicht durch seine Vorstellung selbst Beweise, daß er die Geschichte, die er schildert, ganz durchdacht habe, als Gelehrter durchdacht habe: so wird er unser Lob auch alsdann nicht verdienen, wenn er noch so klar, durch ein Zeilchen mit einer Aufschrift, es gehe vom Mund aus, oder es sey in das Knieband gestickt, seine gelehrten Pedanterien vor uns auskramt. Er soll Züge der Dichtkunst einflechten: o nein; er schildere uns seine Geschichte, und erlaube dem Kenner, sich selbst an die Quellen, aus welchen er schöpfte, zu erinnern. Das hieße glänzen wollen! Gelehrt soll der Maler nie scheinen, aber wahr, und ungezwungen, und mit gehöriger Freyheit soll er schil-

dern. Er darf seine Figuren veredlen, sein tugendhafter Held sey auch der schönste Mann; das wird uns anziehen, wir werden ihn lieben; aber absichtliche Einmischung von Gelehrsamkeit im gewöhnlichen Sinn des Wortes wird kein Kenner loben. Deutlichkeit ist die zweyte besondre Erforderniß unsres Verf. bey einem historischen Gemälde. Er hat Recht: ist der Gegenstand nicht sehr bekannt, so lehre den Beschauer eine unten angebrachte Aufschrift die Scene kennen: nur ein Fingerzeig ist oft erforderlich, um die ganze Vorstellung kenntlich zu machen. Aber der Maler hüte sich für Witzeleyen: er entbehre das Beywort des Verf. sehr sinnreich, dem überhaupt mit dergleichen gedient zu seyn scheint, und bringe die Erklärung durch Worte nicht in sein Gemälde, sondern ganz einfach und natürlich ausser dem Raum desselben an. Hannibale Caracci hat meiner Meynung nach unweise gehandelt: den Vers aus Virgil: Genus unde Latinum (aus dieser Umarmung entsprang das Latiner Volk!) unter der Bettlade anzubringen, in welcher sich Venus und Anchises im Liebesgenuß laben. Denn noch ist dadurch die Sache nicht deutlich, und setzt nicht gemeine Vorkenntnisse voraus, um den Sinn der Worte zu fassen; auch wird

der

der Nichtgelehrte dadurch noch nicht in den Stand gesetzt seyn, den Anchises von einem Adon zu unterscheiden. Das war so eine Probe von Gelehrsamkeit, wie sie der Maler, nach des Verf. Meynung, bisweilen, oder wo möglich, anbringen soll; es war auch eine Probe, wie oft diese Versuche in Gefahr seyn können, zu mißlingen. Die dritte Erforderniß zum Geschichtgemälde ist Wahl des Gegenstandes: ich glaube, sie gehört zu den allgemeinen Eigenschaften eines Gemäldes, es stelle vor, was es immer wolle. Der Maler muß mit seinem Ruhm und mit seiner Zeit geitzen: niedrige, oder gar schändliche Ereignisse müssen ihn nie einnehmen, diese muß er nie schildern, nur erhabene, seiner schönen Kunst würdige Gegenstände. Er hat große Gewalt über Sitten und Glück und Wohlstand in seinen Händen; er mißbrauche diese nie; er liebe die Ehre, und den Namen eines Redlichen und Tugendhaften mehr als Gold, und als das schmutzige Beyfallwiehern des Wollüstlings, er fröhne nie den geilen Begierden eines Wüstlings: denn er entehrt sich vor Zeit und Nachwelt!

Auch der allegorischen Erfindung theilt unser Verf. drey besondre Eigenschaften zu. Sie muß faßlich seyn. Wir sprachen oben darüber. Die

zweyte Eigenschaft: Allegorie muß ein schon entschiedenes, bekanntes Ansehen für sich haben — oder mit andern Worten: der Maler muß keine andere allegorische Figuren wählen, als die durch den Gebrauch ein gültiges Ansehen erlangt haben, folgt, wie ich wenigstens glaube, aus der ersten. Oder vielmehr sie ist eins mit der ersten, sie ist unter ihr begriffen: denn ohne diese Auswahl in allegorischen Figuren wird der Maler nie faßlich seyn. Die wichtigste Eigenschaft der Allegorie, die ich mit vollem Herzen unterschreibe, ist die: sie muß nothwendig seyn. Ja, lieber Freund, nicht zur Allegorie seine Zuflucht genommen, so lang die Geschichte Stof zur Ausführung des Gedankens anbietet, der geschildert werden soll. Das Capitel von den Eigenschaften der mystischen Erfindung möchte ich gänzlich aus dem Buche verwischen. Das hat dabey meinen Beyfall, daß der Verf. verlangt, die mystische Vorstellung, der er blos in unsrer Religion ihren Raum anweißt, müsse lauter und ohne Vermischung mit Fabeln seyn. Wie so oft ist auch dagegen gesündigt worden? Gott und Christus und der Geist haben oft ihre Stelle bey Flußgöttern, und Nymphen gefunden! Heiliger Apoll bitte für dergleichen Stümper, und zernichte ihre

Miß-

Mißgeburten! So viel, lieber Freund, für heute: ich habe in wenigen Tagen wieder Muse zur Fortsetzung. Leben sie wohl. —

## Sechzehenter Brief.

Ich werde diesen Brief damit beginnen, daß ich sie auf einen andern verweise, dem ich eine Skizze von Raphaels Leben für sie beylegte, und dessen sie sich noch lebhaft erinnern müssen. Dort theilte ich ihnen eine Beschreibung des berühmten Gemäldes dieses allgeliebten und verehrten Meisters, der Schule von Athen, mit: ich wußte damals noch nicht, daß ich mir dadurch dereinst einige Zeit ersparen würde; jetzt weiß ich es. Herr de Piles hat auch hier eine Beschreibung davon sehr ausführlich gegeben, um seine Sätze von der Erfindung praktisch zu erläutern: ich darf sie ganz übergehen; nur von einigen Irrthümern, die sich geraume Zeit unter den Kunstverständigen erhalten haben, ein Paar Worte. Jedermann pries stets diese Schule von Athen, aber schon bald nach Entstehung und Vollendung der Arbeit waren viele mit sich selbst

uneins,

uneins, was sie vorstellen sollten. römischen Schule, erklärte es falsch, Künstlers, ein Italiener, war, und also volle Gelegenheit hatte, sich an der Quelle selbst zu berathen. Er behauptet, Raphael habe die Verbindung der Gottesgelehrsamkeit mit der Philosophie damit allegorisch schildern wollen. Andre sahen den Paulus im Areopag zu Athen darinn, wie er den Weltweisen und Großen jener Stadt den unbekannten Gott bekannt machen will. Der Venetianer Augustin fand in dem schreibenden Weltweisen den heiligen Markus, und in dem Jüngling, der dabey halbknieend eine Tafel hält, den Engel Gabriel: er stach auf diese Tafel Ave Maria! Das hieß doch wohl gut nach Raphael gearbeitet! Wir finden gewiß nichts anderes in dem ganzen Gemälde, als eine versinnlichte Vorstellung der Weltweisheit, unter dem Bilde eines öffentlichen Lehrsaals in Athen, worinn die Weisen jeder Sekte ihren Unterricht ertheilten. sich für eine Geschichte darunter Vasari, der Lebensbeschreiber der schrieb am ersten darüber, und ob er gleich ein Zeitgenosse des

Wir gehen zu der Abhandlung, welche die Aufschrift hat: Von der Anordnung.

Ist der Maler über den Gegenstand, den er schildern will, mit sich eins, so muß er jedem einzelnen Theil, den dieses Ganze der Vorstellung in sich fassen soll, den gehörigen Ort, die schickliche Ordnung anzuweisen im Stande seyn, er muß anordnen können. Diese Geschicklichkeit besteht aus folgenden besondern Stücken:

1. Aus der Vertheilung der Gegenstände überhaupt.
2. Aus der Gruppirung.
3. Wahl der Stellungen.
4. Contrast.
5. Gewänderwerfung, Faltenwurf.
6. Aus der Harmonie.

Jedes dieser Stücke erhält von unserm Verf. eine eigne Untersuchung. Von der Vertheilung der Vorwürfe überhaupt, zuerst. Der Maler hat die Pflicht auf sich, den Hauptbegrif dessen, was er vorstellt, dem Anschauenden so leicht erkennbar, so deutlich als möglich zu machen. Dieser Pflicht kann er nur dadurch Genüge leisten, wenn er die Hauptfigur, oder die vorzüglichsten Figuren seines Gemäldes, ihrem Charakter angemessen, so stellt, und an solche Orte, daß sie zuerst

in

in die Augen fallen. Nur muß ihm stets die eben so heilige Pflicht der Wahrscheinlichkeit unvergeßlich seyn. Durch eine weise Vertheilung hingegen nützt er sowohl der Wahrheit als auch der Deutlichkeit: sie muß ihn auf die Kenntniß und Anwendung der Gruppirung leiten, und ihn die Nothwendigkeit lehren, seine zerstreuten Gegenstände in Gruppen wieder zu sammeln; ohne sie würde sein Bestreben, Haltung und Einstimmung in seine Arbeit zu bringen, nichtig bleiben. Gruppen verhindern die Zerstreuung des Auges; es liegt daher dem Künstler sehr viel daran, dem Auge, ausser der Ruhe, auch Vergnügen und Unterhaltung zu gewähren. Das Genie des Malers hat hier völlige Freyheit, die Zusammenstellungen mögen so verschieden seyn, als sie wollen, wenn wir nur sogleich einsehen, daß sie möglich waren. Beobachtungen im menschlichen Leben, verbunden mit Studierübungen nach den besten Zeichnern, werden dabey sehr große Vortheile leisten. Raphaels, und seines Lieblings Julio Romano Arbeiten sind vorzüglich zu empfehlen. Die Wahl der Stellungen gehört also zu den Hauptkenntnissen des großen Malers. Davon nur ganz kurz so viel: jede Stellung (worunter der Maler jede Bewegung des Körpers begreift) muß so viel

schöne Theile sichtbar machen, als es die Natur des Gegenstandes verstattet. Sie muß das Angenehme der Handlung befördern, ohne der Wahrscheinlichkeit zu schaden, ohne den Charakter der Person zu vernachlässigen. Kenntniß jedes einzelnen Charakters, mit Hinsicht auf Geschlecht, Alter und Stand, ist der Grund einer guten Wahl, die Quelle, aus welcher der Künstler das Angenehme schöpft. „Die Wahl schöner Stellungen, sagt unser Verf., macht die Schönheiten einer Gruppe großentheils aus: nur muß auch der Contrast das Seinige dazu thun. Schönheit der Stellungen in einer oder mehreren Gruppen setzt Mannichfaltigkeit voraus, diese erlangt und befördert der Künstler durch den Contrast, oder Gegensatz, der in einer entgegengesetzten Richtung verwandter, oder ähnlicher Theile, zur Abwechslung besteht. Der Maler darf diese entgegengesetzte Richtung überall aufsuchen, nur muß er solche nicht erkünsteln, nicht da anwenden wollen, wo sie nicht ist. Erinnern sie sich dabey dessen, was Hagedorn darüber lehrte, daß es Vorfälle und Begebenheiten im Menschenleben gebe, welche auf viele, die sich dabey beschäftigen, einerley Eindruck machen, so werden wir die weitläuftigen Verhandlungen des de Piles darüber, und selbst seine allzugekün-

zugekünstelte Beschreibung entbehren können. Er geht von hier zum *Tout ensemble*, zum Ganzen über. Das ist ihm: eine allgemeine Abhängigkeit der Gegenstände von einander, durch welche alle in eins zusammenwürken! Finden sie nicht, daß diese Bestimmung die Anordnung überhaupt in sich begreife: denn was ist diese anders, als die Kunst verschiedne Gegenstände in einem Gemälde zu einem Ganzen zu vereinigen? Ich sehe daher nicht ein, warum unser Verf. hier eine neue Abtheilung wählte, die ohnehin wenig enthält, was wir nicht aus Hagedorn und Webb schon wüßten. Der Maler muß Einheit in sein Gemälde bringen: viele zerstreute, und dennoch gleich stark bearbeitete, und beleuchtete Gegenstände ermüden das Auge; er muß daher nicht nur Gruppen anlegen, diesen nicht nur durch gutgewählte und mannichfaltige Stellungen Anmuth geben, er muß auch diese Gruppen unter einen Gesichtspunkt fassen, sie so beleuchten, daß durch Abstufungen von Licht und Schatten ein Verhältniß aller Gegenstände zu einem Ganzen entstehe: daß sich die entferntesten Theile zurückstellen, die nächsten kühner hervor treten, ohne sich zu trennen. Diese Theile, oder diese nächste Gruppe muß am stärksten bearbeitet seyn, und die lebhaftesten

Farben

Farben und Lichter haben, und von ihr aus muß das Auge Vergnügen finden, die andern Theile ohne Mühe aufzusuchen, an ihnen hinzugleiten, und darauf zu verweilen. Diese Forderung an den Künstler befiehlt, rechtfertigt auch die physische Einrichtung der Sehnerven. Nach und nach kann das Auge viele Gegenstände, die es umgeben, durchblicken und prüfen; ist es aber jetzt gleichsam angeheftet, so kann es nur den Gegenstand, der im Mittelpunkt des Sehens liegt, deutlich untersuchen, diejenigen Gegenstände aber, welche dem Auge in schiefen Richtungen vorliegen, entdeckt es nur undeutlich, und immer undeutlicher, je mehr sie sich von der geraden Linie entfernen. Auch hierinn trachte der Maler die Natur nachzuahmen. Der Hauptgegenstand seines Gemäldes sey der Mittelpunkt, welchem das Auge zueilt, und zueilen muß, sobald der Künstler diesen am ausgeführtesten, fleißigsten vorstellt, am reinsten und angenehmsten beleuchtet, und dieser sey zugleich der Maaßstab, nach dem er die übrigen mehr oder minder von ihm abstehenden Theile seines Bildes bearbeitet; alsdann erst wird der Blick des Kenners gerne bey seinem Kunststück verweilen. Der Verf. spricht dabey von großen Hohlspiegeln, welche mit Nutzen angewendet werden sollen. Ich

meyne, die genaue Beobachtung der Natur wird dazu richtiger dienen, als der beste Hohlspiegel; aber ich weiß auch, daß sich gute Künstler desselben bedienen, um die Fehler zu bemerken, die etwa noch in Ansehung der Haltung in ihren baldvollendeten Arbeiten sind; weil sich in diesen Spiegeln alles näher aneinander drängt, und ein zusammenhängendes Ganze dem Auge zurückwirft, oder auch, so lange noch Fehler gegen die Uebereinstimmung übrig sind, solche sehr leicht und abstechend bemerkbar macht. Ich weiß, daß mich neuere Maler von Werth an ihren Spiegel führten, und mein Urtheil über gute Wahl ihrer Farben, über deren Verschmelzung, über die Einwürkung der Gruppen aus demselben verlangten; ich weiß aber auch, daß ich besser am würklichen Anblick ihrer Schildereyen mich ergötzte, daß ich dort das Ganze übersehen, prüfen, loben, und tadeln konnte. Der Gebrauch des Spiegels kann von wichtigem Schaden für den Künstler seyn; abgerechnet, daß das häufige Einblicken in denselben den Sehnernen selbst schädlich ist, so kann sich der Maler auch so sehr diesen Gebrauch zur Gewohnheit machen, daß er fehlt, wo er dieses Führers entbehren muß! Und dann, wer hielt denn jenen großen Künstlern, welche Proben

ihrer Kunstgröße an den Gewölbern hoher Kirchen, und Säle an andern öffentlichen Gebäuden der Nachwelt überlieferten, wer hielt diesen den Hohlspiegel vor, um sich durch dessen zurückprallende Strahlen von der Güte oder den Mängeln ihrer Arbeiten zu überzeugen?

Die Rubrik, von der Begeisterung, welche jezt folgt, wird uns nicht wenig beschäftigen. Der Verfasser fordert Begeisterung vom Maler, um erhabene Gegenstände mit desto edlerem Ausdruck schildern zu können, und den Anschauer seiner Arbeit zu begeistern. Der Anblick einer schönen Malerey soll die Seele des Kenners in eine Art von Entzückung versetzen, und er glaubt mit Recht, was schon Horaz glaubte, daß auch hier das: du mußt erst selbst weinen, ehe du andre zum Weinen bringen willst, anwendbar seyn. Nur muß der Künstler jene Art Rausch, oder Wuth, nicht für wahre Begeisterung halten, der sonst auch oft der ehrwürdige Name Genie beygelegt wird. Der Fiebertraum setzt auch die Seele ausser sich selbst, aber Begeisterung ist er nicht, und wer auch als Maler ausschweift, und mit Wuth schildert, wie jüngst Herr Junker sich auszudrücken beliebte, wird sich eher lächerlich machen, als Lob erndten. Der Mann

von feurigem Temperament, von leichtaufkochendem Blut, wird schneller in Begeisterung gerathen, als der trägere, aber um so mehr hüte er sich, den Taumel, in den ihn vielleicht überspannte und falsche Begriffe setzten, nicht für die Eingebung einer höhern Seelenkraft zu halten. Allein mir gefällt der ganze Gedanke des Verf. nicht. Begeisterung klingt mir nicht gut: schöner, wahrer hat unser Hagedorn diesen Augenblick der geschärften Fähigkeit, des kühneren Aufschwungs, die Schäferstunde der Kunst genannt. So denke sich der Künstler diesen Zeitpunkt, geschickter als jeder andre zur Erfindung, zur Anordnung und Ausführung, und so nütze er ihn: er wird dann die Pflichten der Sittlichkeit nie aus den Augen verlieren, er wird die Bescheidenheit ehren, die den Schäfer seiner Geliebten noch liebenswürdiger macht. In einer solchen glücklichen Stunde wird er die größten Schwierigkeiten besiegen; er wird Schaum am Munde seines zürnenden Rosses erzeugen, ohne den Schwamm, an welchem er seine Pinsel reinigt, in einer Art von Wuth dem Pferde an den Kopf zu werfen, wie einst Apelles mit Erfolg soll gethan haben!

Von der Zeichnung handelt der folgende Abschnitt des Verfassers. Er nimmt das Wort in

einer dreyfachen Bedeutung. Zeichnung ist entweder der Entwurf eines ganzen Gemäldes, stellt den Gedanken des ganzen Werks mit Licht und Schatten, oft auch mit Farben vor; oder sie erstreckt sich nur auf einen Theil des Menschen, auf ein Glied, auf einen leidenschaftlichen Ausdruck, den der Künstler irgendwo auffaßte, und um seinem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, aufzeichnete, um ihr dereinst einen Platz in Gemälden anzuweisen, oder sie ist der Umriß der Gegenstände eines Gemäldes, mit dem Maas und den Verhältnissen der äusserlichen Gestalten; und in dieser Bedeutung ein Theil der Malerey. Die erste Art heißt Skizze, die zweyte nennen Künstler Studium, Uebungen, études, die dritte hat oft den Namen Umriß, Circonscription. Diese muß das Hauptbestreben des jungen Künstlers seyn: in der Zeichnung muß er früh schon Vollkommenheit zu erlangen trachten, und keine Mühe und Zeit sparen, um so weit als möglich darinn zu kommen. „Zeichnung, sagt de Piles ganz wahr, ist der Schlüssel zu den schönen Künsten: sie öfnet den übrigen Theilen der Malerkunst die Thüre; sie ist das Werkzeug unsrer Gedanken, das Hülfsmittel unsrer Beweise.“ Es giebt Wahrheiten, Lieber Freund, die man nie zu

oft sagen kann, deren immer neue Wiederholung durch ihre Wichtigkeit, durch ihren großen Einfluß, entschuldigt wird: ich rechne diese dahin; sie wird täglich dringender, da wir täglich junge Künstler sehen, welche malen, ohne in der Zeichnung, im Ebenmaas und den Verhältnissen die nöthigen Kenntnisse zu haben: so handelten jene großen Lehrer der Kunst im sechzehenten Jahrhundert nicht: Raphael zeichnete unabläßig, obgleich darinn seine Vollkommenheit über alle andre hervorragte: und unter den neuesten war Battoni ein großes Beyspiel, der bis in sein sehr hohes Alter noch täglich in die Lehrsäle der Künstler zu Rom wandelte, und sich im Zeichnen übte. Kein Tag ohne einige Züge, war jenes so bedeutungsvolle Sprüchwort des Grossen Apelles: jeder junge Künstler sollte sich dieses Symbol wählen, und mit deutscher Treue üben.

Die Lehre von der Richtigkeit steht in der genauesten Verbindung mit der Zeichnung. Sie gründet sich auf Genauigkeit der Verhältnisse, und auf die Zergliederungskunst. Sie wissen, Freund, man hat den menschlichen Körper ausgemessen, und aus vielen gemachten Versuchen Regeln vestgesetzt, durch deren Beobachtung dem Künstler die Vorstellung der schönen Menschennatur sehr erleichtert wird.

In meinen früheren Briefen machte ich sie mit dergleichen Ausmessungen bekannt. Man gieng weiter, seitdem der gute Geschmack mehr Festigkeit errungen hatte. Man sah, und bewunderte die schönen Verhältnisse in den Statuen, die uns die alternde Zeit verschont hat, man maß sie aus, verglich sie mit den Theilen des lebenden Menschen, und bildete aus beyden Beobachtungen Lehrsätze von der Richtigkeit bey Zeichnungen. Die Natur ist aber mannichfaltig, selbst die schöne Natur bindet sich nicht so streng an Gesetze, daß sie dadurch in ihren Abwechslungen gestört würde: der Maler darf auch von dieser Verschiedenheit weisen Gebrauch machen, und sein Ruhm wird um so größer seyn, je mehr er sich auch darinn der schönen Natur zu nähern scheint, je mehr er die Nachbildung der Antiken zu verbergen weiß. Aus diesen muß der Maler seinen Vorrath ~~von~~ schönen Verhältnissen sammeln. So nimmt der Verf. Anlaß, von den Antiken noch mehr zu sprechen, und ihnen einen besondern Abschnitt zu widmen. Ich will ihnen auch aus diesem nichts Wichtiges vorenthalten. Nichts von der ganzen Einleitung, die wir überhaupt dem Verfasser erlassen hätten; nichts davon, daß Polyklet die erste Verhältnißpuppe verfertigte;

wenigstens wage ich es nicht das zu behaupten, was hier der Verfasser für ganz wahrscheinlich hält: daß, da die Regel des Polyklet beym männlichen Geschlechte so gut gelungen sey, man auch eine vom weiblichen Geschlechte gefertigt habe, und darinn wohl gar bis auf den Unterschied des Alters und der Stände fortgegangen sey. Auch mag Herr de Piles die Vertheidigung der Meynung über sich nehmen, daß die Zeiten des Polyklets den Anfang der Verfertigung der sogenannten Antiken in sich fassen, und daß erst gegen das Jahr nach Christi Geburt 360. unter der Regierung des Kaisers Gallienus die Künstler aufgehört haben, Proben ihrer Geschicklichkeit in Griechenland zu liefern, eine Periode, wo die Gothen durch einen verheerenden Einfall in Griechenland alles Kunstgefühl erstickt hätten. Das alles mag ich gegen sie, wenigstens nicht so ganz, wie es hier steht, vertheidigen, und widerlegen werden sie manches selbst, so gut, wie ich es könnte. Die Schönheit der Antiken fordert den Verf. zu weitern Untersuchungen auf: auch davon einiges. Nicht nur jetzt hält man die alten Statuen für schön, seitdem sie selten sind, und als Muster der Vollkommenheit angesehen werden; auch schon nach ihrer Entstehung in Griechen-

land

land, und nachher in Rom schätzte man sie ungemein. Es gab dort viele tausende; so fruchtbar waren die griechischen Kunstköpfe; das Land steckte noch voller Bildsäulen, da die schönsten, und in der größten Anzahl als Beute der Kriege mit den Griechen bereits nach Rom gewandert waren. Die alten Schriftsteller wissen lebende schöne Menschen nicht höher zu loben, als wenn sie solche einer Bildsäule in Absicht auf das Ebenmaas der Glieder vergleichen. Es lohnt sich der Mühe, einige von solchen Stellen aus alten Büchern hier für sie einzuschalten. Maximus der Tyrer, sagt: niemand glaube, er werde irgendwo eine natürliche Schönheit finden, die sich mit den Statuen vergleichen könnte. Immer hat die Kunst etwas vollkommneres, als die Natur! Eine nicht minder schöne und wahre Stelle aus ihm ist folgende: „Sehr weise und verständig wählen die Bildhauer aus vielen Körpern die schönsten Theile, und aus diesen setzen sie eine Statue zusammen. Allein diese Verbindung geschieht so klug, daß es scheint, als ob sie nur eine einzige, vollkommne Schönheit als Modell benutzt hätten!" — „Euphorbus, sagt Philostratus, war so schön, daß seine Schönheit die Herzen aller Griechen gewann; er durfte sich einer

Bildsäule des Apollo mit Recht vergleichen.“ Und nachher wieder, wenn er von einem Sohn des Achilles redet: sein Vater übertraf ihn so sehr an Schönheit, als die Bildsäulen die schönsten Menschen übertreffen. Von neuern Schriftstellern führt de Piles nur zween an, von denen der eine wenigstens eine sehr gültige Stimme hat. Beeder Urtheile sind werth, auch von ihnen gelesen zu werden: sie sehen daraus, daß unsre neuesten Kunstlehrer ihre Sätze nur von ältern erborgten, und in passendere Kleider hüllten. Der alte Scaliger meynt: „die Ursache, warum die Statuen der Alten stets schöner sind und bleiben, als alles Schöne, das uns umgiebt, ist gewiß diese: der Kunst ist es erlaubt, zu wählen, hinzuzusetzen, wegzuschneiden, zu ändern: die Natur hingegen hat sich seit der Schöpfung des ersten Menschen, in welchem Gott Schönheit und Unschuld verband, verschlimmert, und verändert!“ Bedeutender ist das, was Rubens, dessen Leben ich bereits unter den Händen für sie habe, und wovon ein Theil schon im Pulte liegt, was dieser große Kenner und Lehrer von den Statuen der Alten und deren Nachahmung spricht. Sie sollen die ganze Stelle aus dem lateinischen Original, das unser Verf. hier einschaltet, übersetzt lesen: Worte

eines

eines solchen Mannes sind doppelter Aufmerksamkeit werth.

## Von der Nachahmung alter Bildsäulen.

„Einigen ist sie höchst nützlich, andern bis zum gänzlichen Ruin ihres Künstlerruhms verderblich. Dennoch behaupte ich, Kenntniß der Antiken sey zur Vollkommenheit in der Malerkunst nothwendig, ich fordre sogar, daß sie der Maler von Grund aus prüfe und in sich fasse; nur mag er sie mit Klugheit, und so anwenden, daß man seinen Arbeiten nicht den Nachahmer des Marmors abmerkt. Denn mancher unwissende, auch wohl bisweilen mancher verständige Künstler unterscheidet die Materie nicht von der Form, den Stein von der Gestalt, die ihm der Verfertiger gab, noch den Zwang, den der Marmor dem Bildhauer auflegte, von der Kunst selbst. Gewiß ists, gute Statuen sind eben so nützlich, als schlechte unnütz und schadenvoll sind. Man findet junge Maler, die sich von diesen Figuren, ich weiß nicht was für Härten, Steifheit, Rauhheit, und Schwierigkeiten, in Hinsicht auf die Anatomie, angewöhnen; sie schänden die Natur, und schildern gemalten Marmor statt Fleisch.

Denn

Denn bey den schönsten Statuen hat man vieles zu rügen, wohl gar zu vermeiden, was dem Bildhauer nicht zur Last fällt. Vornehmlich verdient die Verschiedenheit der Schatten alle Aufmerksamkeit, weil das Fleisch, die Haut, und der Knorpel durch ihre durchscheinende Eigenschaft das Harte in den Umrissen mildern, und viele Schwierigkeiten überwinden, und vermeiden lehren, welche an den Statuen der schwarze Schatten verursacht, der, den an sich schon undurchsichtigen Stein durch seine Dichte noch dunkler und undurchsichtiger macht. Man füge hinzu, daß manche Theile des Körpers sich bey jeder Bewegung ändern, und wegen der Biegsamkeit der Haut bald glatt und gedehnt, bald aber gefaltet und zusammengedrückt sind. Gewöhnlich haben die Bildhauer solche weislich vermieden: nur die geschicktesten haben sie zu erreichen gesucht. In der Malerey sind sie aber, mäßig angewendet, höchst nöthig. Auch in Ansehung der Beleuchtung sind sie von lebendigen Menschen gänzlich verschieden, weil der Glanz des Steins, und das helle Licht des Tages die Oberfläche mehr, als nöthig ist, erheben.

Wer alle diese Bemerkungen mit reifer Urtheilskraft beherzigt, mag immer dem Studiren nach

Antiken

Antiken alle mögliche Zeit widmen. Denn in unserm irren Zeitalter sind wir unvermögend, ähnliche Vollkommenheiten hervorzubringen, entweder weil unsern Schwung ein niedriges Genie hindert, und uns nicht vergönnt die Stufe zu erreichen, auf welche die Griechen nur durch Einsicht, und wahren Heldengeist sich emporschwangen, oder weil uns noch die Finsterniß unsrer Väter umhüllt; oder weil Gott unsern Rückfall zum Schlimmern, unser Schlimmerwerden zuläßt, oder weil wir durch das Altern der Welt, zu unsrem unwiderbringlichen Schaden, abschlaffen; oder endlich deswegen, weil sich in vorigen Zeitaltern, da die Menschenkörper ihrem Ursprung und ihrer Vollkommenheit näher waren, vollkommne Modelle darboten, und zwangslos alle die Schönheiten darstellten, welche wir jetzt in der Natur vereint vermissen. Jene erste Urvollkommenheit wurde durch allmählich einreissende Laster vertheilt, so daß jetzt die Gestalten der Menschen nach dem Zeugniß der alten Schriftsteller ausgeartet sind, welche von Riesen, von nervenstarken Helden und Halbgöttern zwar viele Erdichtungen, aber gewiß auch manches Wahre aufgezeichnet haben. Die Hauptursache, warum Menschen unsres Zeitalters von jenen der Vorwelt so

verschie-

verschieden sind, liegt in der Trägheit, und in dem Mangel an Leibesübungen: essen, trinken, sich fortpflanzen und sterben ist der Meisten einzige Bestimmung. Daher das immer größere Gewicht des vollen Bauches, daher diese schlaffen Beine, diese Arme, die ihrer Unthätigkeit eigne Verräther sind. Die Alten hingegen übten sich täglich in Fechtschulen und Laufbahnen heftig, bis zum Schweiß, bis zur äussersten Ermüdung. Man lese nur die Schrift des Mercurialis von den Leibesübungen, um die Verschiedenheit, Menge, Schwierigkeiten ihrer Körperbeschäftigungen kennen zu lernen, und die Stärke zu bewundern, welche sie dabey anwenden mußten. Dadurch wurden die fetten, trägen Theile des Leibes allmählich verzehrt, der Wanst zog sich zurück, die mäßig genossenen Lebensmittel setzten gesundes Fleisch an, und erzeugten diejenigen Säfte, welche zur Stärkung der Muskeln nöthig sind. Denn die Arme, die Beine, der Hals, die Schultern, und alle arbeitende Glieder gewinnen, durch Beyhülfe der Natur, welche kraft ihrer Wärme, ihnen nährende Säfte häufiger zufließen läßt, an innrer Stärke; sie wachsen und gedeihen ausserordentlich, wie wir den Beweis davon an den Rücken der Geten, an den Armen der Fechter, an

den

den Beinen der Tänzer, und an den Schultern jedes Ruderknechts finden können.

Ich weiß, L. Fr., sie verdanken mir die Mittheilung dieser Stelle, trotz ihrer Gedehntheit; sie enthält vorzügliche Wahrheiten, die durch die anerkannte Würde dessen, der sie lehrt, noch mehr gewinnen; aber auch falsche Sätze werden sie darinn entdecken, die ihren Grund in falschen Vorausfetzungen haben. Ich rechne diejenigen vorzüglich dazu, welche von der täglich sich mehr verbreitenden Verschlimmerung, die ich nicht mit der ganzen Einrichtung und dem Zirkellauf der Natur reimen kann, handeln. Es wird ihnen leicht seyn, sie selbst durch Nachdenken aufzusuchen, und zu widerlegen. Wir fahren in de Piles Bemerkungen über die Schönheiten der Antiken weiter fort. Sie lehren uns aus der schönsten Natur das beste wählen, und in ein geordnetes Ganze zusammen zu tragen. Der junge Künstler findet hier die gereinigte Natur; er muß daher, so oft als möglich, die Regeln, die ihm gute Statuen selbst anbieten, sich zu wiederholen, und einzuprägen streben: sein fleißiges Zeichnen nach Antiken muß ihn solche suchen und finden lehren. Allein nie wird er ihre Schönheit ganz empfinden, wie mit dem möglichsten Nutzen nach ihnen arbeiten können.

können, so lange er sich nicht mit der Anatomie vertraut gemacht, welche ihm den Grund angiebt, warum der griechische Bildhauer so und anderst nicht arbeiten, warum er nur auf diesem Wege, und auf keinem andern Vollkommenheit erlangen konnte. Dies bringt den Verfasser auf den Gedanken, auch der Lehre von der Zergliederungskunst eine Stelle hier anzuweisen. In dem Sinn, wie der Maler von der Zergliederungskunst spricht, beschäftigt sie sich nur mit dem Knochen- und Muskelbau des Körpers. Es ist mir angenehm, auch darüber mit ihnen zu sprechen hier Gelegenheit gefunden zu haben, noch hatt' ich sie in keinem meiner frühern Briefe so wie hier. Nur erwarten sie kein Lehrbuch der Anatomie; das gehört nicht für meinen Richterstuhl. Der Maler muß die Gestalt und Verbindung der Beine genau kennen lernen; er muß die Lage und den Dienst der Muskeln richtig verstehen, weil er sonst ausser Stand ist seine Zeichnung mit Zuverlässigkeit zu entwerfen, und Gefahr läuft zu irren, wenn er dabey nur auf Geradewohl handelt. „Die Beine sind unbeweglich, „und werden nur durch die Muskeln in Bewegung „gesetzt. Diese haben Ansätze und Absätze, wodurch „eigentlich die Bewegung entsteht. Bey ihrem

„Ansatz

„Ansatz halten sie sich an ein Bein, welches sie „nicht bewegen wollen, und bey ihrem Absatz hal„ten sie sich an ein andres Bein, welches sie, so oft „sie wollen, gegen den Ansatz hinziehen können!“ Dies sind die eignen Worte des Verfassers, die ihnen leicht deutlich seyn werden, wenn sie nur auf das Bewegungsgeschäfte an ihren eignen Körpertheilen Acht haben wollen. Jeder Muskel hat einen entgegengesetzten: handelt der eine, so muß der andre ruhen, und gehorchen. Dieser Satz wird zur Erläuterung des vorhergehenden dienen. Der Verf. erweitert ihn noch: der handelnde Muskel schwillt auf, und preßt sich gegen seinen Ansatz hin; der gehorchende, der nachgebende schrumpft ein, und wird schlaff. Je größer ein Bein ist, und je schwerer seine Bewegung wird, mit desto größeren Muskeln ist es bedeckt; da laufen oft viele zusammen, um die Hauptmuskeln in ihren Geschäften zu unterstützen, und die zur Bewegung erforderliche Kraft zu erhöhen. Unser Verf. geht zur Rüge einiger Fehler über, und zeigt, wie wenig diejenigen Maler ihren Endzweck erreichen, welche durch allzustarke und übertriebene Angabe der Muskeln Kenntnisse der Anatomie verrathen, und dadurch Ruhm erwerben wollen. Ganz neuerlich, und, wo ich

nicht irre, in meinem jüngsten Brief berührte ich eben diesen Gegenstand, ich war dergleichen Meynung mit dem Verf. und gab aus Hagedorn die Grenzen an, die der Künstler bey der Angabe der Muskeln vor Augen haben muß. Herr de Piles hat sehr wahr geurtheilt: warum geben dergleichen Künstler, welche uns lauter Herculesse und Riesen, in Absicht auf den Knochen- und Muskelbau ihrer männlichen Figuren, schildern, nicht auch ihren weiblichen Gestalten, ihren Kindern, einen eben so starken Ausdruck? Denn alle haben eben so gut, und so starke Muskeln, nach dem Verhältniß ihrer Größe, als die Männer! Solche Künstler müssen zu anatomischen Zeichnungen ohne Haut angewiesen werden; denn diese scheinen sie wenigstens bey ihren männlichen Vorstellungen nicht in Betrachtung zu ziehen. Vom Geschmack in der Zeichnung nur einiges. Der Geschmack des Malers entsteht entweder aus einer Naturanlage desselben, seine Gedanken so und nicht anderst durch Zeichnung und Farben auszudrücken, oder durch den Einfluß, den ihm seine malerische Bildung und Erziehung giebt. Jede Schule hat ihren eigenen Geschmack in der Zeichnung; die römische wurde hierinn für die beste gehalten, seitdem die Künste wieder erwacht sind.

Die

Die Antiken sind die gefälligsten Wegweiser, um guten Geschmack in der Zeichnung zu erlangen. Der Verfasser tritt in ein neues Capitel über; er handelt jetzt von der edlen Zierlichkeit. Dies ist die Fertigkeit, alles auf eine ausgesuchte, artige und angenehme Weise auszudrücken. Sie hat ihren Grund nicht stets in der genauesten Richtigkeit; sie zeigt sich oft in Werken, welche ganz ohne ängstlichen Fleiß ausgearbeitet, nur nachlässig behandelt sind, und fehlt in andern, denen man die sorgfältigste Beobachtung der Verhältnisse aller Theile gegen einander anmerkt. Correggio zeichnete sogar fehlerhaft, und dennoch haben alle seine Arbeiten das Gepräge der edelsten Zierlichkeit. Aber wenn sie auch noch durch Richtigkeit der Zeichnung unterstützt wird, alsdann entsteht ein vollkommnes Gemälde, dessen Anblick den Geist des Beobachters in jenes sanfte Entzücken versetzt, das allein dem Künstler unsterblichen Ruhm zusichert. Die Alten setzten einen großen Werth in diese Fertigkeit; ihre Bildsäulen sind in hohem Grade anmuthig und zierlich, und unter den Künstlern neuerer Zeit hat keiner in der Verbindung der Zierlichkeit mit der richtigsten Zeichnung einen so hohen Grad von Vollkommenheit erreicht, als Raphael. Ein andrer

Gegenstand fordert unsre Aufmerksamkeit. Von den Charakteren wird uns der Verfasser einige Bemerkungen mittheilen. Jede Art malerischer Gegenstände hat ihre eigenen Unterscheidungszeichen: der Maler muß ihr diese geben. Stein, Wasser, Baum, Haare, Federn verlangen, so wie ganze Menschen = und Thiergestalten, ganz verschiedene Striche und Drucke, wenn sie das Gepräge, das Eigenthümliche ihres Charakters haben, und also höchst kenntlich seyn sollen. Die Meisten, selbst große Künstler gewöhnten sich in ihren Zeichnungen an gewisse Züge und Striche, wodurch sie den Ausdruck der Leidenschaften bezeichneten, und die sie immer wieder, so oft sie die nehmliche Leidenschaft oder Gemüthsbewegung schildern wollten, anwendeten. Die Frage wird daher natürlich, und ihre Entscheidung nothwendig, ob die Kunst und der gute Geschmack dabey gewinnen, wenn man zum Ausdruck einer jeden Gemüthsbewegung bestimmte Züge festsetzen, also eine Art von Modell zur Bezeichnung der Liebe, des Zorns, des Hasses, der Verachtung, der Verzweiflung u. s. w. dem Lehrling in die Hände geben wollte. Ich glaube nein; so wenig auch andre darinn mit mir einig seyn mögen; unser de Piles ist der nehmlichen Meynung.

Erlauben

Erlauben sie mir meine Gründe anzugeben. Fast keine Unterweisung zur Zeichenkunst werden sie finden, die nicht auch einige Blätter mit leidenschaftlichen Köpfen in sich begriffe. Aber beobachten sie, prüfen sie nur einmal diese schönen sieben Sachen. Gewöhnlich sehen sie da nur Leidenschaft im Ausbruch, und noch überdieß ganz aus der niedrigsten, häßlichsten Natur. Carricaturen zum Schreckbild für Kinder. Und was gewinnt der Schüler dabey, wenn er diese nachbilden lernt? Gewiß er verliert unersetzlich. Ausbruch der Leidenschaft einer gemeinen, unveredelten Natur liegt, oder soll wenigstens ganz ausser den Grenzen malerischer Vorstellungen liegen. Unser Auge findet daran kein Vergnügen. Also schon in dieser Rücksicht schaden dergleichen Zeichnungen: aber mehr noch. Wer kann eine allgemeine Regel zum Ausdruck der Gemüthsbewegungen finden? Ist dieser nicht fast eben so verschieden, als jedes einzelne Individuum, jeder einzelne Mensch? Wir können nur aus den Zügen des Gesichts die Bewegungen der Seele erkennen; wie ist es nun möglich, daß sich solche bey der unendlichen Verschiedenheit der Gesichter auf einerley Art zeigen! Und dann, wie unendlich verschieden sind nicht die Abstufungen der Leidenschaften

bis zum höchsten Grad, von ihrer Entstehung an! Welche allgemeine Regel bestimmt diese? Und ist nicht die Kenntniß dieser so tausendfachen Abwechselungen eine Haupterforderniß eines guten Malers? Ist es nicht seine vorzügliche Pflicht diesen bis auf ihr Innerstes nachzuspüren, und im Ausdruck einer werdenden Leidenschaft, nicht der im Ausbruche, seine Größe zu suchen? Sie sehen also, wie sehr der Schüler irre geführt wird, den man zum Studium der Leidenschaften nach den gewöhnlichen Zeichnungen und Kupferstichen anhält! Er glaubt jetzt Kenner zu seyn, glaubt einen Rang in der Schilderung leidenschaftlicher Köpfe erworben zu haben, wenn er diese offenen, zähnefletschenden Rachen, und geschwollene Augen seiner Vorbilder mit gesträubten Haaren recht natürlich, und Strich für Strich nachzuzeichnen vermag; und auch dann noch, wenn die Vernunft erwacht, und ihm Einwürfe gegen dergleichen Vorstellungen darlegt, und er diese bekämpft, so bleibt gewöhnlich noch einiges von den Irrthümern des Schülers auch dem Meister über; es wären ihm wenigstens die Schwierigkeiten erspart worden, die er jetzt besiegen muß. Aber wie erlangt der Künstler Kenntniß von dem Ausdruck der Leidenschaften? Er hat mehrere Quellen, aus denen

er Schätze sammeln kann. Sich selbst, die Welt, und die Antiken. Eine immer wache Aufmerksamkeit auf Menschen, die um ihn her leben und handeln, genauer Umgang mit vielen, Beobachtung derselben, wenn sie sich am wenigsten bemerkt glauben, und dabey immer den Bleystift und die Schreibtafel bey der Hand, wird die Menge leidenschaftlicher Vorstellungen sehr beträchtlich bey dem denkenden Maler vermehren. Sie sehen, wie viel ich von ihm fordre: er muß die Menschen studiren, er muß sie kennen, und dies besser, als mancher unsrer neueren Weltweisen. Er muß also entfernt seyn von jener scheuen Verschlossenheit, die wir so oft an Künstlern finden; er muß durch Bildung sich fähig gemacht haben, vor Hohe und Niedre mit Würde und Anstand zu treten, muß sich Vertrauen und Freunde erwerben können. Das sind keine gemeine Forderungen für Maler vom gewöhnlichen Schlag, die entweder in einer menschenscheuen Zurückgezogenheit, oder in verderblicher Gemeinschaft mit schwelgerischen Brüdern von der niedrigsten Gattung Ehre und Größe suchen. Aber auch mit der Beobachtung dieser gewiß sehr nützlichen Anweisung bin ich noch nicht ganz befriedigt. Der große Maler muß seine Geisteskräfte so veredelt

haben, oder zu veredlen streben, daß er fähig wird, sich selbst in alle Gemüthsbewegungen zu versetzen, die er schildern will. Er muß seiner Miene alle die Richtungen geben können, welche die so sehr verschiednen Leidenschaften auf dem menschlichen Gesicht zu bewürken pflegen. Sein getreuer Spiegel wird sie alsdann sorgfältig auffassen, und er wird durch dessen Hülfe seinem Gedächtniß zur Stütze dienen, und diejenigen Eindrücke, welche vormals der Anblick eines leidenschaftlichen Gesichts in dasselbe machte, berichtigen; er wird zugleich dadurch in den Stand gesetzt werden, die Studien, oder Uebungszeichnungen aus seiner Schreibtafel oder Mappe, die er nur flüchtig hatte entwerfen können, besser und deutlicher auszuführen, und dadurch zu verhindern, daß sie die Zeit weder auf dem Papier noch in seinem Gedächtniß verlösche. Dann sey dem Maler auch in dieser Rücksicht das Zeichnen nach den besten Statuen, wenn er Gelegenheit dazu hat, höchst wichtig; er versäume diese nirgends. Sie hörten oben, lieber Freund, daß die Alten in der edlen Zierlichkeit wohl am weitesten gekommen seyen — unser junger Künstler in Deutschland beneide sie darum; er benutze diese Vorgänger, um das Sittliche des Ausdrucks jeder Leiden=

Leidenschaft von ihnen zu erborgen. Der kluge Schüler der Antiken wird nie Gefahr laufen, selbst die Gemüthsbewegungen im Ausbruch unanständig und widrig zu schildern: Laokoon wird ihn die Vorstellung des höchsten Körperschmerzens ohne Verletzung der Grazie lehren: sein Hohn wird nie das Nasenrümpfen eines Waldgotts, sein hoher Muth, sein Stolz wird der eines Apollo im Vatican seyn, und selbst ein lachender Faun wird bey ihm seinen Mund nicht so verzerren, wie jener Lachende in ihrem Zeichenbuche.

Im Kopf des Menschen ist der Hauptsitz des Ausdrucks der Gemüthsbewegungen; die übrigen Theile des Körpers unterstützen ihn nur dabey. Und am sprechendsten sind im Kopfe selbst die Augen. Vergnügen, Mattigkeit, Verdruß, Kummer, Strenge, holdes Lächeln, Güte, Bewunderung, Zorn drücken sie ganz besonders aus. Der Mund und die Augenbraunen unterstützen die Augen im Ausdruck der Freude und Traurigkeit. Die Nase wirkt fast zu allen dadurch mit, daß sich die Nasenlöcher öfnen: nur bey der Verachtung wird sie etwas aufwärts gezogen, indem sich alsdann die Oberlippe gegen die Winkel des Mundes zu, in die Höhe zieht. Nach dem Kopf gebührt den Hän-

den der Vorzug, wegen der großen Dienste, die sie beym Ausdruck der Leidenschaften leisten. Der gute Maler muß ihre Bewegungen studiren, und vorzüglich anwenden. Eine Stelle des Herrn de Piles darüber wird sie von der Wichtigkeit dieses Satzes überzeugen. Ich mische bisweilen eine ein, damit sie nicht glauben, ich verliere unsern Autor bey meinen oft weitläuftigen Prüfungen ganz aus den Augen. „Pflegen wir nicht durch unsre Hände zu begehren, zu hoffen, zu versprechen, zu rufen, abzuweisen? Sie sind ferner die Werkzeuge unsrer Drohungen, unsrer fußfälligen Bitten, des Abscheu's, den wir für gewisse Dinge bezeugen, oder des Lob's, das wir ihnen beylegen. Wir billigen, wir versagen, wir fürchten, wir fragen, wir äussern unsre Freude und unsre Traurigkeit, unsre Zweifel, unsre Bekümmernisse, unsre Schmerzen, und unsre Bewunderung durch dieselben. Kurz, weil sie die Sprache der Stummen sind, so kann man behaupten, daß durch sie eine Sprache geredet werde, die allen Völkern der Erde gemein ist; und dies ist die Sprache der Malerey!"

Ehe ich diese Abhandlung schließe, nur noch die einzige Bemerkung, die nothwendige Warnung, daß der Maler beym Ausdruck der Gemüthsbewe-

gung

gung den Stand deſſen nie vergeſſe, den er malt. Der Held darf nie ſo zürnen, ſich nie ſo freuen, wie der Knecht, und einen andern Ausdruck erfordert Tapferkeit des Heerführers, einen andern die kriegeriſche Wuth des gemeinen Soldaten.

Herr de Piles ſpricht von Gewändern, in den folgenden Abſchnitten, und dieſe führen ihn zu der Lehre von der Faltenordnung, von der verſchiednen Natur der Stoffe, und von der Abwechſelung der Farben in den Stoffen. Er hat ihnen und mir dabey eine wichtige Gefälligkeit dadurch erzeigt, daß er dieſe Abſchnitte in einen nützlichen Auszug gebracht, und in demſelben alles zuſammengedrängt hat, was aus den ebengenannten vorſtehenden vier Abſchnitten für den Maler wichtiges enthalten iſt. Seine Sätze ſind ſo einfach, gleichſam tabellariſch, daß ich mich mit Recht ſcheue, ſie noch mehr zu vereinzeln: wie leicht möchte der Auszug vom Auszug allzumager werden! Gewand, Drapperie heißt in der Malerey im allgemeinen Sinne des Worts jede Art von Zeugen, oder Stoffen, ſie mögen zur Bekleidung des Menſchen, oder zu ſonſt einem Gebrauch dienen, er ſey welcher er wolle. Im beſondern Sinne des Worts begreift man nur die Stoffe darunter, aus denen die Menſchen ihre Kleidungs-

stücke zu bereiten pflegen. Sie sehen leicht ein, wie wichtig daher diese Lehre für den Maler seyn müsse, und sie werden es billigen, daß man eine eigne Kunst daraus gebildet hat, die Kunst, das Gewand schön zu werfen, welche sich mit den obenberührten drey Stücken beschäftigt, nehmlich:

1. Mit Ordnung der Falten.
2. Mit der verschiednen Natur der Stoffe.
3. Mit der Abwechselung ihrer Farben.

## 1. Ordnung der Falten.

Ehe der Maler an die Bekleidung seiner Figuren denkt und Hand anlegt, muß er sie nackend zeichnen.

Das Gewand darf diesen Figuren nicht dicht anliegen, sondern es muß um sie flattern, leicht um sie her hängen.

Kein Gewand muß die Glieder der Figur zu sehr verstecken; diese müssen immer darunter kenntlich bleiben: immer kommt es aber dabey auf die Natur des Stoffes an, den der Künstler gewählt hat, ob diese Kenntlichkeit der Körpertheile mehr oder minder beobachtet werden dürfe.

Nie muß der Maler durch allzustark beschattete Falten die Gliedmasen abschneiden, gleichsam brechen, dies ist von der unangenehmsten Würkung.

Aus der nehmlichen Ursache darf er seine Gewänder selbst nie in einer geradelaufenden, parallelen Richtung an den Gliedmasen mit großer Bestimmtheit endigen; er trennt dadurch die Arme, oder Füße, und jeden Theil des Körpers, den er so nachlässig behandelt, von dem übrigen Ganzen. Verblasenheit in den Umrissen, sanfte Krümmung der Linien, Verschmelzung derselben durch Halbschatten wird ihn für dieser Gefahr sichern.

Der Maler muß nur große Falten anbringen, und so wenige, als es die Natur des Stoffes erlaubt.

Seine Falten müssen abwechselnd, von verschiedner, einander entgegengesetzter Form seyn, oder wie unser Verf. sagt: sie müssen mit einander selbst, und mit den Gliedmasen im Contrast stehen.

Allzugroße leere Plätze muß der Maler durch anständige, klugangebrachte Falten ausfüllen, und dadurch der Ermüdung zuvorkommen.

Es setzt schon erstaunliche Kunstfertigkeit voraus, wenn der Maler gleich aus dem Kopfe die

Falten seiner Gewänder ordnen und legen will. Der ungeübtere handelt daher weise, wenn er auser der schönen Natur, und seiner Zeichnungsmappe, in welcher er auch in dieser Rücksicht eine Schatzkammer anzulegen bemüht war, einen Gliedermann zu Hülfe nimmt, und diesen mit Muse und Auswahl bekleidet.

Nur muß diese Puppe nicht klein seyn; die Falten, die der Maler an einem solchen mühevoll erkünstelt, sind gewöhnlich falsch.

Fliegende Gewänder gehören für offene Orte, und schicken sich nur zu großen starken Bewegungen.

Der Künstler hüte sich, eine zu große Menge des Stoffs an ein Gewand zu verschwenden, denn diese verwickelt und verhüllt die Figur.

Oft entdeckt ein Ungefähr dem mit der Arbeit beschäftigten Künstler den Vortheil und die Schönheiten einer Falte, an die er vor der Ausarbeitung selbst nicht gedacht hat: er muß daher, auch wenn sein Plan schon bey sich entworfen ist, mit Achtsamkeit ihn ausführen, damit er den Nutzen nie versäume, der ihm durch dergleichen Ungefähr werden kann. Dies setzt voraus, daß er mit seinem Plan nie

ganz zufrieden sey, daß er ihn nie für vollkommen, und keiner Verbesserung fähig halte.

Die Bildsäulen der Griechen sind Muster für den Faltenwurf, aber sie erfordern die größte Behutsamkeit bey der Nachahmung und Anwendung im Gemälde: wer diese nicht braucht, ist in Gefahr marmorne Falten in seine Arbeiten zu bringen. Des öftern Anblicks guter Bildsäulen bediene sich daher der Maler vorzüglich, um die angenehme Abwechselung, die Größe, und kluge Vertheilung der Falten ihrer Gewänder kennen zu lernen, und diese Vorzüge seiner Seele einzuprägen.

## 2. Verschiedne Natur der Stoffe.

Sie verursacht eine Verschiedenheit der Falten.

Sind mehrere Figuren auf einem Gemälde, so müssen die Stoffe, womit dieselben bekleidet sind, in ganzen Parthien, im Großen, von verschiedner Natur seyn: ganze Kleidungen einer Figur müssen mit der Kleidung einer andern abstechen. Ist nur eine Figur in dem Gemälde, so muß diese Verschiedenheit in den besondern Kleidungsstücken desselben angewendet werden. Nur muß der kluge Maler den Unterschied des Geschlechtes, des Alters, und des Standes zugleich beobachten, und in der Wahl

der Stoffe zu den Gewändern darauf Rücksicht nehmen.

In den Arbeiten der Maler aus der römischen Schule vermißt man hauptsächlich diese Abwechselung in den Stoffen: hingegen sind darinn die besten Stücke niederländischer Künstler meistentheils musterhaft.

### 3. Abwechselung in den Farben der Stoffe.

Diese wirkt mit zur angenehmen Harmonie des Ganzen in einem Gemälde.

Sie ist nothwendig zur charakteristischen Bezeichnung jedes einzelnen Gegenstandes.

Sie befördert die Haltung, oder, vielleicht besser, auf der klugen Mannichfaltigkeit der Farben in den Gewandstoffen beruht ein großer Theil der Haltung selbst.

Raphaels Arbeiten sind vortrefliche Muster zur Faltenordnung.

Zur Kenntniß der Natur der Stoffe dienen Gemälde der venetianischen, und wie ich eben berührte, der niederländischen Schule.

Uebereinstimmung mannichfaltiger Farben in denselben lehren die Werke des Paul Veronese besser,

als jedes andern: der Maler, der diesen Schätzen ferne lebt, verbinde auch damit die nachahmende Beobachtung der besten Niederländer, deren Anblick mit weniger Schwierigkeit für ihn verbunden ist.

Jetzt tritt unser Verfasser in ein neues Feld: er führt uns mit sich in Untersuchungen über die Landschaftsmalerey; auch hier lassen sie uns ihm folgen, nur entschuldigen sie die Kürze meiner Auszüge damit, daß ich längere Auseinandersetzungen um deswillen für überflüssig halte, weil ich überzeugt bin, daß ihnen die Lehren unsres großen Hagedorns noch lebhaft und lebendig vorliegen. Nur da, wo de Piles anderst denkt, als Hagedorn, sollen sie umständlicher mit seiner Meynung bekannt werden. Auch habe ich sonst woher noch einen kleinen Aufsatz für sie bereit liegen, der sich einzig mit diesem Gegenstande beschäftigt, und eines eignen Briefs werth ist. Unter der Hand nur so viel, daß er von unserm Idyllensänger Gesner kömmt, der darinn über seine Bildung als Landschaftszeichner Rechenschaft ablegt.

Also schnell vorbey an den Declamationen des Verf. über die Vorzüglichkeit landschaftlicher Gegenstände, und über das Vergnügen, das der Maler bey ihrer Verfertigung empfindet; vorüber

an den Abtheilungen des Verf. und seinem Vortrag vom heroischen und landmäßigen, oder Hirtenstil in der Landschaftsmalerey; davon hat uns Hagedorn schöne und wahre Grundsätze gelehrt. Der heroische Stil erfordert eine vorzügliche Erhabenheit der Denkungsart und Erfindungskraft des Künstlers. Wer diese nicht in hohem Grade besitzt, verfällt oft in das Kindische und wird lächerlich. Meistens glauben große Maler, welche Landschaften im heroischen Stil verfertigen, alles gethan, alle Pflichten erfüllt zu haben, wenn sie erhabne Gegenstände zu ihren Vorstellungen wählen, wenn sie uns Altäre, und Tempel, und Piramiden, und halbverfallene Grabmäler zeigen; sie vernachlässigen daher die Färbung, und führen uns unter Himmelsstriche, wo wir Luft und Baum und Gras und Wasser nicht mehr wahr finden. So wenig diese Künstler es wähnen, so sehr schaden sie dadurch dem Vergnügen des Kenners. Es ist daher ein wohlgemeynter Rath des Verfassers, daß man sich bemühen möge, den Hirtenstil mit dem heroischen zu verbinden, und dadurch dem letzten mehr Natur, mehr Wahrheit in den Farben zu geben. Titian, und alle großen Landschaftsmaler haben dies mit glücklichem Erfolg gethan. Der

Verfasser zergliedert jetzt die verschiednen Gegenstände, welche in das Gebiet der Landschaftsmalerey gehören: er findet nöthig über folgende einzeln zu sprechen:

Von den Lagen.
Von den Zufällen.
Vom Himmel und Gewölk.
Von den Fernen, und Bergen.
Vom Rasen.
Von den Felsen.
Vom Boden.
Von Terrassen.
Von Gebäuden.
Vom Wasser.
Von Pflanzen.
Von Figuren.
Von Bäumen.

Von allen diesen Gegenständen nur kurz: auch der Verfasser hat sich mit keinem weitläuftig beschäftigt.

Lage bezeichnet die Aussicht, die Stellung, den Platz einer Landschaft. Der Maler muß dafür Sorge tragen, daß sich die verschiednen Lagen seines Stücks leicht und für das Auge angenehm unter einander verbinden. Je gewöhnlicher seine Lagen

sind, desto mehr muß er solche durch vollkommne Färbung zu verschönern und zu veredlen suchen. Bey ausserordentlichen Lagen hat er den Vortheil, daß man über dem angenehmen Erstaunen, welches ihr Anblick verursacht, leichter einige minder beträchtliche Fehler der Färbung übersieht. Der Künstler muß aus der Verbindung beyder Vollkommenheiten ungetheiltes, gerechtes, aber kein nachsichtsvolles Lob zu erwerben trachten. Um jeder Lage in den Augen des Kenners Werth zu geben, muß der Maler die Zufälle wohl und weise nützen. Sie wissen schon, was die Kunstsprache unter diesem Wort begreift! Die Unterbrechung des Sonnenlichts durch Wolken, wodurch einige Gegenden in einer Landschaft beleuchtet, andere beschattet werden. Da die Wolken immer in Bewegung sind, so verändert sich diese Wirkung und die daraus entspringende Haltung jeden Augenblick. Ueberdies hängen beyde von der Gestalt der Wolken ab: der Maler, der mit Verstand wählt und arbeitet, hat daher freye Hand, und kann sich seiner ganzen Einbildungskraft überlassen, um ein so auffallendes Ganze, als möglich zu bewirken. Natürlich führen diese Betrachtungen zu dem Abschnitt von Himmel und Wolken. Die Farbe des Himmels, oder

der Gegend der Luft, welche wir einhauchen, und wo Wolken und Wetter entstehen, ist blau, und immer heller, je mehr er sich dem Erdboden zu nähern scheint. Beym Untergang der Sonne wird der Gesichtskreis gelb, oder röthlicht, und diese Farbe theilt sich allen Gegenständen mehr oder weniger mit. Allein auch hier giebt es so viele, und unerklärbare Abstufungen, daß der Maler am klügsten handelt, welcher seine einsamen Spaziergänge im Freyen dazu nützt, solche zu beobachten, und durch Aufzeichnung mit Bemerkung der Farbenmischung gegen Vergessenheit zu sichern. Besonders reichhaltig und nutzbar werden dergleichen Ausflüge Abends seyn, wenn sich der Tag neigt, wenn das Wetter sich zu ändern droht, wenn sich ein Gewitter aufthürmt, oder sich wieder entfernt. Leicht und luftig muß das Gewölke seyn: dünne Wolken müssen an den Enden sich sanft in den Grund verlieren: dicke müssen sich kreiseln, und eine an die andre zwangslos sich anschließen. Kleine Wolken wirken nicht gut: sie verrathen eine kleinliche Manier. Der Himmel muß leuchtend seyn: er ist die Quelle des Lichts, also darf ihm nichts auf dem Erdboden an Klarheit gleichkommen, als etwa das Wasser, und polirte Körper, die in ihrem

Wiederschein strahlen. Der Maler sammle das Leuchtende am Himmel an einem Fleck, er zerstreue es nicht überall, und um diesem Fleck mehr Würkung und Lebhaftigkeit zu geben, so suche er ihm einen Körper mit dunklerer Farbe, einen schattigten Baum, einen Thurm, ein hohes Gebäude entgegen zu stellen. Auch vermehrt sich die Wirkung dieses Hauptlichtes, wenn es zwischen etwas dichten Wolken eingeschlossen zu seyn, und sich durch dieselben hervorzudrängen scheint. Der Maler erhält dadurch Gelegenheit, die Abstufungen dieses Lichtes gleich von seiner Quelle aus an dem Rande der mannichfaltig sich öfnenden Wolken zu beginnen. Sie sehen, lieber Freund, daß hier praktische Kenntnisse die Feder unsres Verfassers leiten; sie werden auch mit mir glauben, daß man schon eigne Versuche in der Landschaftsmalerey angestellt haben müsse, um diese Sätze sichten, und, wie sie es in der That verdienen, loben zu können. Mit gleichem Beobachtungsgeiste handelt der Verfasser auch von den übrigen Unterabtheilungen seiner Lehre vom Landschaftsmalen, unter welchen jetzt die Reihe an Fernen und Berge kömmt. Mit dem Himmel stehen Fernen in der genauesten Verbindung: nach ihm richtet sich ihre Stärke oder Schwäche. Ist

der Himmel düster, so sind auch die fernen Berge umwölkt, und dunkel; bey heiterer Luft sind sie heiter. Oft fließen Luft und Ferne so ineinander, daß man sie kaum zu unterscheiden vermag, oft streichen Wolken an Gebürgen hin, deren beeißte Gipfel darüber hinaus ragen. Der Maler kann seinen Bergen eine willkührliche Form geben, nur muß sie dem Ganzen anpassen, und muß den Berg nicht vom übrigen zu sehr abschneiden. Der Maler muß daher alle harte Umrisse vermeiden, und die Dünste zu Hülfe rufen, welche in der Ferne alles fassen, und mehr oder minder umwickeln, und mit dem Ganzen verbinden. Je ferner die Berge sind, um desto schwächer wird ihre Farbe, aber demohngeachtet kann der Maler auch an ihnen noch die obenerwähnten Zufälle glücklich nützen. Vom Rasen. Das Grüne, womit Gras und Kraut den Erdboden gleichsam überzieht, diese Matten, nennt Herr de Piles den Rasen. Er wünscht mit Recht, daß der Maler Fleiß darauf wende, um ihn recht mannichfaltig, und eben dadurch natürlich zu machen. Nicht jedes Kraut hat das Grün des andern, die Mischungen sind sehr verschieden: auch ist das Gewand oder die Farbe des Frühlings anderst, als des Sommers und Herbstes: der Künst-

ler muß daher auch auf diesen Zeitunterschied Rücksicht nehmen, wenn er gefallen will. Von Felsen. Auch diese sind sehr mannichfach: allein sie haben doch alle gewisse Spalten, Brüche, Löcher, kleine Gebüsche, Moose und Flecken, welche sie sehr kenntlich machen: der Künstler muß daher diese scheinbaren Kleinigkeiten so gut studiren, als ihre so verschiednen Formen. Für traurige Parthien, für Einöden taugen Vorstellungen von Felsen: aber sie vermögen uns auch angenehm zu rühren, sobald sie der Maler durch eine daraus hervorsprudelnde Quelle, oder durch einen Bach, der sich darüber nicht mit Ungestüm hinabwälzt, oder sanft ergießt, zu beleben weiß. An solchen einsamen Felsen, wie jene im Garten zu Arlesheim, oder wie die in Damon und Musidora von Bause, verweilt unser Auge gerne, wir finden solche Stellen wünschenswürdig. Der große Thiermaler Berchem brauchte gewöhnlich Felsen, um seine schönen satten Stiere und Schaafe desto abstechender zu machen, und das Auge desto gewisser auf sie zu heften: glauben sie nicht, Freund, daß sie auch in dieser Hinsicht Künstlern zu empfehlen wären? Von dem Boden, oder von dem Raum im Gemälde, der nicht ganz mit Gehölz bewachsen ist, und hie

und

und da Erde hervorstechen läßt, handelt nun der Verf. Selten gewinnt die Arbeit, wenn der Künstler in großen Strecken vielerley Boden, oder Erdarten, kenntlich zu machen sucht: überhaupt erfordert es eine geübte Weichheit, um im Ausdruck des Bodens glücklich zu seyn. Auch Terrassen, oder solche Plätze, die entweder ganz und gar keine Kräuter und Grasarten hervorbringen, oder doch nur mit wenigen bewachsen sind, gehören in das Gebiet des Landschaftsmalers. Er kann sie mit Vortheil auf dem Vorgrund seines Gemäldes anbringen, und hat nur dafür zu sorgen, daß sie geräumig und offen, frey seyen. Etwas Grün, als wie von ohngefähr da entsprossen, und hie und da einige Steine, stehen solchen Plätzen gut an, und geben ihnen größere Wahrscheinlichkeit. Gebäude, worunter der Landschaftsmaler nicht nur diejenigen Wohnungen versteht, welche mit architektonischer Richtigkeit und Zierde aufgeführt sind, sondern überhaupt jeden Bau, gehören zu den hauptsächlichsten Mitteln eines Malers, seiner Landschaft Ansehen, und Lieblichkeit zu geben. Oft wirkt da ein altes gothisches Schloß besser, als der schönste Pallast. Der Künstler sammle sich daher auch davon den gewähltesten und besten Vorrath. Poussin

schilderte in seinen Geschichten die schönsten Paläste Roms, aber oft beobachtet der Kunstfreund die alten, zerfallenen Kirchen und Thürme, womit Bourdon seine Gemälde bereicherte, mit nicht minderem Vergnügen. Der Künstler darf sogar auch hierinn seiner Einbildungskraft volle Freyheit lassen, er darf Gebäude aller Art erfinden, wenn er nur die Wahrscheinlichkeit dabey nie verletzt. Nun ein Paar Perioden über die Anwendung des Wassers in Gemälden. Durch weise Benutzung desselben erhält die Landschaft neues Leben. Nur schickt sich Wasser nicht für jede Lage. Auch muß sich der Maler, der es in seiner Landschaft anbringen will, von den Gesetzen der, dem Wasser eignen Zurückprallungen vollkommen unterrichtet haben, denn nur dadurch erhält es Wahrheit in Gemälden. Eine eben so richtige und nöthige Bemerkung ist auch diese: nur das stille Gewässer wirft die ihm entgegenstehenden Körper und Lagen getreu zurück: denn sobald es durch Windstöße, oder durch irgend einen andern Grund in Bewegung gesetzt wird, so krümmt sich seine Oberfläche in Wellen, oder in Zirkel, und macht dadurch die daraus zurückprallenden Bilder schwankend. Ich wage hier noch einen kleinen Zusatz, den meine geringe Erfahrung

und

und meine Beobachtung der Fehler der Maler von mir zu fordern scheint. Schon oft werden sie in Gemälden und Kupferstichen die schönen lichten Wasserflächen mit Vergnügen betrachtet und bewundert haben: aber darüber haben sie wohl noch keine Untersuchungen angestellt, ob die zurückprallenden, am Ufer befindlichen, Gegenstände gehörig abgemessen, oder auf Geradewohl hingeworfen waren! Sie würden sonst häufige Fehler dabey bemerkt haben. Meistentheils scheint mehr von diesen Gegenständen, welche sich im Wasser spiegeln, aus demselben zurück, als sollte. Viele Künstler verlieren den Abstand derselben vom Ufer, ihre Entfernung, und die Dicke des Ufers selbst aus den Augen. So viel Raum dergleichen Gegenstände, z. B. Berge, hohe Bäume, Gebäude, vom Ufer des Wassers trennt, um eben so viel werden sie im Widerschein weniger sichtbar, und spiegeln sich, sobald die Entfernung beträchtlich wird, gar nicht mehr im Wasser. Von einem hohen Berg, von einer alten Eiche, und vom höchsten Thurm können wir daher oft nur wenig, nur die Spitze im Wasser wiederfinden, wenigstens wäre es Fehler, den aber viele begehen, wenn wir in einer ziemlichen Weite noch mehr davon im Widerschein erblickten.

Es ist vielleicht eine Grille, auch solche Kleinigkeiten zu fordern, aber für den Künstler, dem die Vollkommenheit am Herzen liegt, welche nur durch getreue, auch im Kleinen getreue Nachahmung der schönen Natur erreicht werden kann, ist selbst eine solche Grille nicht unwichtig; sie spornt ihn wenigstens an, eigne Beobachtungen darüber anzustellen.

Einen nicht minder wichtigen Gegenstand berührt der folgende Abschnitt: er handelt vom Vorgrund des Gemäldes. Er soll das Auge gleichsam einführen, sagt unser Verfasser; der Künstler kann daher nie zu viel Vorsichtigkeit bey seiner Ausarbeitung anwenden. Zu dieser Arbeit bieten sich dem Künstler mannichfaltige Gelegenheiten dar. Er kann seine Vorgründe durch vielerley Arten von Pflanzen, die in der Blüthe seyn dürfen, schmükken: er kann eine schöne Terrasse, oder seltsame, auffallende Figuren, die durch den Reitz der Neuheit ergötzen, anbringen: immer aber lasse sich der Künstler das zur Regel dienen, daß, wenn er die Vorgründe vernachlässigt, er sich leicht den Vorwurf einer unwürdigen Faulheit und Versäumniß zuziehen könne, daß er daher verbunden sey, alle Vorgründe fleißig, genau, und wohl überdacht aus-

auszuführen. Wählt er Pflanzen dazu, so muß er diesen den Charakter der Wahrheit zu geben trachten: er muß sie so stellen und malen, daß man an der Zeichnung und Farbe ihre Gattung erkennen kann. Ich verlange deswegen keine ängstlichen Ausführungen, keine Gemälde, wie sie in ein Werk von der Botanik gehören, wo jeder Strich bedeutend ist, und jedes Saamenstäubchen ausgedrückt werden muß: fürchten sie das nicht, lieber Freund; ich bin damit zufrieden, wenn der Maler von den Pflanzen einer Gattung, womit sein Vorgrund besetzt ist, nur eine oder einige so kenntlich malt, daß ich vermuthen kann, auch die andern werden in eben dieses Geschlecht gehören. Diese gewiß billige Forderung läßt sich wohl erfüllen, ohne steif und trocken zu werden, und ohne durch zu sehr zerstreute Lichter, der Wirkung des Ganzen zu schaden. Die Kunstgeschichte hat Maler aufzuweisen, welche darinn alles nur mögliche geleistet haben. Sie kennt Niederländer, die sich in großen hölzernen Kisten alle Gattungen von Kräutern und Blumen pflanzten, und weil diese Behälter auf Rädern standen, an ihre Staffeleyen nachführten, um immer einen Vorrath für die Ausarbeitung der Vorgründe vor sich zu haben. Der große Poussin entwarf

warf seine Landschaften oft im Felde, und erst, wenn er damit im Reinen war, pflückte er sich von den Pflanzen, die um ihn waren, und schob kleine Steine, welche umher lagen, zu sich, um seine Vorgründe damit zu bereichern, und dem Forscher nach Wahrheit wenigstens in dieser Rücksicht nichts zu wünschen übrig zu lassen. Die nehmliche Sorgfalt darf der Maler auch auf die Stämme und Zweige der Bäume verwenden, welchen er eine Stelle im Vorgrund anweisen will. Zur Belebung der Landschaften gehören unstreitig Figuren; auch ihnen widmet daher der Verfasser einen Abschnitt. Gewöhnlich denkt der Maler, der die Landschaft ausarbeitet, noch nicht an die Figuren, womit er sie besetzen will: davon zeugen so viele niederländische Landschaftsmaler aus den besten Zeiten, welche die sogenannte Staffage, oder Ausschmückung durch Figuren andern von ihren Zeitgenossen überließen, denen sie größere Vorzüge darinn zutrauten. Besser, und klüger handelt der Landschaftsmaler, der sich auch in der Zeichnung der Figuren so viele Kenntnisse erwirbt, daß er auch dieses zur Vollendung seiner Arbeit ohne fremde Beyhülfe verrichten kann. Der Künstler muß diese Figuren dem Charakter seiner Landschaften angemessen erfinden, und

dazu

dazu stehen ihm viele Wege offen. Am besten wird er thun, und am sichersten für das Vergnügen des Beschauenden sorgen, wenn er immer eine kleine Begebenheit vorstellt, und dadurch bewirkt, daß man glaubt, die Landschaft sey um der Figuren willen, nicht diese der Landschaft wegen da. Hauptsächlich wache der Maler darüber, daß er das rechte Verhältniß der Figuren zu den Bäumen und Bergen finde: wenn er die ersteren zu groß schildert, so fällt die Landschaft ins Kleinlichte und Unbedeutende; stellt er sie zu klein vor, so werden Zwerge daraus, welche dem Ganzen ein widriges Ansehen geben. Schlimmer ist es, wenn die Figuren zu groß sind. Uebrigens sind die Figuren in den meisten Landschaften klein, wegen des Raums, den das ganze Gemälde einnimmt; es gehört daher zu den Klugheitsregeln, die der Maler beobachten muß, daß er Fleiß an solche wende, sie keck und mit raschen Farben ausmale, damit sie das Auge auf sich hinziehen. Nur sey er sparsam, um der Wahrheit willen. Zuletzt noch einiges von den Bäumen. Herr de Piles hat ganz wahr gesprochen, wenn er die Bäume als einen Hauptschmuck einer schönen Landschaft betrachtet. Bey ihnen kann der Künstler die angenehmste Abwechselung hervorbrin-

gen.

gen. Um dieß zu erreichen, mache er sich ein Geschäft daraus, die Eigenheiten einer jeden Baumgattung ganz genau kennen zu lernen. „Man muß gleich sehen, sagt Herr de Piles, daß dies eine Eiche, eine Tanne, eine Ulme, ein wilder Feigenbaum, ein Pappelbaum, eine Weide, eine Fichte sey.“ Eine völlige Verschiedenheit unter den Bäumen, auch von einer Gattung, herrscht in den Aesten, Zweigen, und ihrer Richtung, die oft von Zufällen, von der Pflege und von ihrem Alter abhangen. Dadurch erhalten sie eine sehr mannichfaltige Gestalt und Form. Hören sie ein Paar Worte unsres Verfassers darüber: „Man findet, sagt er, daß lange, sparsame, und dünne Zweige die Kennzeichen junger Bäume seyen; dagegen sind sie reich an Laub, haben wohlgespaltete Büsche, frische, lieblichgebildete Blätter. Alte Bäume haben kurze, starke, untersetzte, und viele Aeste, stumpfe Büsche, ungleiche und härtere Blätter.“ Jede Baumgattung ist auch von der andern durch ihre Rinde verschieden: auch diesen Theil der Wahrheit muß der Fleiß des verständigen Künstlers umfassen: er muß sie alle kenntlich schildern. Gewöhnlich ist Grau die Farbe der Rinde; aber diese ist nach dem verschiedenen Alter, dem Ort, wo der Baum steht u. s. w.

so

so mannichfaltig, und gemischt, daß es besondre Aufmerksamkeit erfordert, auch hierinn nichts zu versäumen. Meistens setzt sich gelbes und grünes Moos an die alten Baumstämme, dessen Nachahmung dem Künstler sehr zu statten kommt, wenn er sie mit Wahl und Klugheit unternimmt. Nur hüte er sich, seine Baumrinden so geleckt und gesucht abzubilden, als in neueren Zeiten einige, sonst gute, Kupferstecher, gewiß nicht zur Vergrößerung ihres Ruhms, gethan haben, seitdem die Aqua tinta-Manier allgemeiner auch bey uns worden ist. Ich bleibe bey allgemeiner Rüge, und übergehe einzelne Beyspiele, deren ich manche geben kann, um dem Vorwurf der Tadelsucht auszuweichen. Und beynahe sollte man dem, der sich mit Zergliederung der Anweisungen zur Malerey beschäftigt, einen billigen Grad von Tadelsucht nicht verargen, weil seine meiste Beschäftigung darinn besteht, hier für Fehlern zu warnen, und dort Fehler zu rügen, und weil er sich meistens mit dem Wunsche begnügen muß, daß doch Künstler, denen die Nation einen großen Theil ihrer Achtung beym Auslande und bey der Nachwelt anvertraut hat, die Hand nicht von sich stoßen möchten, welche ihnen den Weg bahnt, wodurch sie sich dieses Vertrauens werth machen

können. Noch ist der Verfasser mit dem allen, was er hier für den Landschaftsmaler Gutes und oft Vortreffliches aufzeichnete, und woraus ich ihnen die brauchbarsten Auszüge zu geben suchte, nicht zufrieden; er glaubt als Lehrer der schönen zeichnenden Künste, als Führer junger Maler noch nicht genug gethan zu haben. Er spricht im folgenden Abschnitte von der Art, Landschaften zu studiren. Natürlich führt ihn diese Betrachtung auch auf die beste und leichteste Methode, einzelne Partien einer schönen Gegend schnell und dauerhaft abzuzeichnen, um dadurch dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen, und selbst die Farbe dieser Gegenstände nicht zu verlieren. Man hat mehrere Arten dieser Arbeit erfunden. Einige zeichneten, was ihnen gefiel, auf dem Felde, ohne um die Farben sich zu bekümmern: sie waren mit den Umrissen zufrieden. Andre tragen immer eine platte Büchse von Blech bey sich, worinn Oelfarben, Pallette, Pinsel bequem angebracht sind, und malen die Gegenstände, welche ihrer Aufmerksamkeit würdig scheinen, sogleich auf dichtes Papier. Dadurch erreichen sie besser als die ersten ihre Absicht; allein diese Art ist mit Beschwerlichkeit verknüpft, welche nicht jeder Künstler liebt. Wieder andre zeichnen

mit Tusch, und bedecken diese Zeichnungen nur leicht mit Wasserfarben. Auch der Verfasser schlägt ein Mittel dazu vor, das ich ihnen zur Prüfung in seinen eignen Worten vorlegen will. „Ich setze voraus, spricht er, daß der Maler, wie billig, immer einige Bogen Papier nebst einem Rothstift bey sich führe. Thut er dies, so muß er das Ausserordentliche, das ihm aufstößt, geschwind und leicht zeichnen, und, um die Farben nicht zu vergessen, die Hauptstellen durch gewisse Merkmale kenntlich machen, welche unten am Rande erklärt werden, und die er allein, und sonst niemand, entziffern kann. Ein Beyspiel erläutert die Sache. Eine Wolke kann er A, eine andre B, eine Lichtstelle C, D einen Berg, E eine Terrasse u. s. w. nennen. Bey einem jeden, unten am Rande wiederholten Buchstaben kann er hinschreiben, ist so oder so colorirt, oder er setzt noch kürzer bloß dazu: blau, roth, violet u. s. w., oder auch da nur Zeichen, die er allein kennt.“ Ich denke, lieber Freund, dieser Vorschlag hat seine recht gute Seiten: ich will ihn ihnen zur Probe empfehlen, sobald sie im künftigen Herbste wieder auf die Bilderjagd ausgehen. Warum denn erst im Herbste, werden sie fragen? Ich lasse Herrn de Piles darauf antworten, denn er ist es, der den

Herbst für die schicklichste Jahrszeit hält, in welcher sich der Landschaftsmaler Schätze für die Zukunft sammeln kann. „Das Sanfte dieser Jahrszeit, die Schönheit des Himmels, der Reichthum der Erde, und die Verschiedenheit der Gegenstände sind mächtige Triebfedern, den Maler zu Untersuchungen aufzumuntern, welche sein Genie bessern, und seine Kunst vollkommen machen.“ Noch giebt er am Ende dem werdenden Künstler die Erlaubniß, aus den Werken anderer Nutzen zu schöpfen. „Er gleiche der Biene, welche aus allen Blumen Honig saugt.“ Ich hätte ihn mögen besser sagen lassen, er gleiche der Biene, welche nicht immer aus den besten Blumen, oft sogar aus schädlichen, Honig zu bereiten weiß. Die folgenden allgemeinen Anmerkungen über die Landschaft sind auch ihrer Beherzigung großentheils würdig: ich werde auch aus diesen Blättern das Tauglichste auszusuchen bemüht seyn. Ich denke, sie bejahen immer mehr mein anfängliches Urtheil über dieses Buch, je weitere Fortschritte wir in demselben machen, daß nehmlich der Verfasser auf allen Seiten den geübten Kenner und Maler verrathe, den es drückt und drängt, die Vortheile und Beobachtungen, welche sich auf lange Erfahrungen gründen, auch andern mitzutheilen, und ihnen dadurch

den

den Weg mit Blumen zu bestreuen, der sie zum Ziel nicht ohne Mühe führen soll.

1. Kenntniß der Perspektiv ist ein Hauptgesetz für den Landschaftsmaler.

2te Anmerkung — Sie sollen diese von Wort zu Wort hören, sie enthält einen neuen Beweis des ebengesagten. „Je näher die Blätter der Bäume an der Erde sind, desto größer und grüner sind sie. Die obersten Zweige beginnen am ersten das Rothe und Gelbe der spätern Jahreszeit anzunehmen. Gerade umgekehrt handelt die Natur bey den Pflanzen; dort werden die untersten Blätter am ersten welk. Denn die Natur, beschäftigt neue hervorzubringen, um den Stengel, je mehr er aufschießt, desto schöner zu schmücken, verläßt nach und nach die untersten!"

3. Alle Blätter sind auf der untern Seite heller grün, als oben, fast alle wolligt, und fast silberfarbig. Bey Bäumen, die der Wind schüttelt, ist dieser Umstand von Wichtigkeit.

4. Zu den obenberührten hauptsächlichsten Mitteln, eine Landschaft zu beleben, kann auch noch der Rauch hinzugefügt werden, welchen ein kluger Maler zur Abwechselung und Verbindung einzelner Theile vortheilhaft gebrauchen kann.

5. Der Landschaftsmaler vermeide das allzueinfärbige in seinen Arbeiten: er wechsele besonders mit dem Grünen möglichst ab. Die Natur sey hier seine Führerin.

6. Titian und Caraccio sind vorzügliche Lehrer für den Landschaftsmaler, in Rücksicht der Gestalten und Farbe. Der Verfasser ist ungerecht, wenn er diesen nicht so manche Landschaft niederländischer Meister, eines Breugel, Pril, Savery, Sachtlevens, Swanevelts, und andrer, an die Seite setzt, und seinen Claude Lorrain entweder gar übersieht, oder wo er auf ihn stößt, bald dies bald jenes an seinen herrlichen Stücken tadelt. Nach italienischen Mustern können die wenigsten Künstler sich bilden: aber von diesen Meisterwerken niederländischer Kunst bieten sich wenigstens in jeder öffentlichen Gemäldesammlung in Deutschland dem Wißbegierigen einige dar, die ihm nicht weniger sicher die rechte Bahn zeigen.

7. Eine der größten Vollkommenheiten einer Landschaft besteht darinn, wenn der Künstler jedem einzelnen Gegenstande das Eigenthümliche zu geben weiß, das ihn von allen andern absondert, und kenntlich macht, ohne dadurch die Haltung und Uebereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen, zu stören.

8. Was

8. Was endlich die Ausführung, oder das Mechanische der Landschaftsmalerey betrift, so glaubt der Verf. solche unter zwey Gattungen ordnen zu können. Er spricht daher vom gesetzten, markigen, festen Stil (stile ferme), und vom geleckten (stile poli). Natürlich giebt er dem ersteren den Vorzug, so sehr, daß er meynt, durch denselben könne der Maler selbst eine schlechte Wahl der Gegenstände vergüten, und vom Anschauenden Entschuldigung erlangen. So viel ist gewiß, der polirte, oder geleckte Stil künstelt, schmückt zu ängstlich aus, und stört dadurch die Freude des Zuschauers, der seine Einbildungskraft an den scheinbar unvollendeten Gegenständen üben zu können glaubt; allein jede Art hat ihre Vorzüge, und wer beyde mit kluger Wahl zu verbinden weiß, trägt die Siegerpalme davon.

Werde ich diesen sehr langen Brief endlich schliessen dürfen? Wenigstens bietet mir der Verfasser selbst die Gelegenheit dazu dar, indem er eine ganz neue Materie beginnt, welche unsre neue Aufmerksamkeit verdient. Vielleicht endigt sich mit meinem nächsten Brief meine Beurtheilung dieses Lehrbuchs, wenn ich anderst von ihnen die Erlaubniß erhalte, meine Briefblätter wieder so dicht zu übermalen,

als diese. Wenigstens bin ich überzeugt, daß sie doch wohl die Augenblicke nie bereuen, welche sie der Durchlesung meiner Arbeiten, oder, wenn sie lieber wollen, der Uebersicht meines geschäftigen Müssiggangs widmen. Ist zwar nicht alles Gold was ich auffinde, so steckt doch manches Korn darunter, das für sie, und für jeden Neuling im Feld der zeichnenden Künste von höherem Werth ist, als die gedachteste Abhandlung eines Weltweisen, der so tief greift, wie Decartes, oder Leibnitz, oder Kant. Gönnen sie mir daher immer noch die Freude, meine Schüsseln so zu wählen, daß sie den Magen nie mit solchen Speisen beladen, zu deren Verdauung ihre Werkzeuge nicht stark genug sind.

---

# Siebenzehenter Brief.

---

Jetzt erst tritt unser Verfasser mit dem beträchtlichsten Theil seiner eignen Erfahrungen auf, da er uns bisher nur mit solchen Sätzen unterhalten hatte, die er als Kenner geprüft, und durch Beyspiele anderer bewährt gefunden, nicht aber selbst als Maler angewendet hat. Schon oben sagte ich ihnen,

ihnen, lieber Freund, daß Herr de Piles als Bildnißmaler eine beträchtliche Stufe erlangt habe, daß dieser Zweig der Malerkunst seine Beschäftigung in vielen geschäftlosen Augenblicken gewesen sey, und zu seiner Erholung und Freude, eben so, wie zu seinem Ruhme, gedient habe: hier theilt er uns in einer weitläuftigen Abhandlung die Regeln der Bildnißmalerey mit, die er gewiß nur durch langes übendes Nachdenken erlangt hat. Erwarten sie hierinn mehr Befriedigung, als sie vielleicht in manchem seiner frühern Abschnitte fanden. Ich bringe seine Lehren unter kurze Sätze, ich gebe ihnen die Resultate, ohne mich durch Einwürfe und deren Widerlegung irre machen zu lassen. Hören sie also, guter N., und prüfen sie jeden einzelnen Satz mit ihrer gewohnten Scharfsinnigkeit.

1. Der Bildnißmaler, der dem Ruhm zu Liebe seiner Kunst alle Kräfte weiht, muß nur solche Köpfe wählen, welche sich vortheilhaft zeigen, oder bey denen er durch glückliche Zeitpunkte und Stellungen den Fehler des Originals verbessern und verbergen kann.

2. Nicht in jedem Gesichtspunkt stellt sich auch das beste Original am vortheilhaftesten dar: der

Maler muß daher den glücklichsten Gesichtspunkt zu finden wissen.

3. Jede Person hat einen ihr eignen Charakter des Körpers und der Gesichtsbildung.

4. Je ungekünstelter und zwangloser der Künstler seine Anordnung, auch bey Bildnissen, macht, desto vollkommner wird seine Arbeit.

5. Ausgeschmückte, erkünstelte Natur hört auf, natürlich zu seyn.

6. Der Bildnißmaler muß nicht nur nachahmen, was er vor sich sieht, sondern auch was ihm seine Einbildungskraft für das Original vortheilhaftes anbietet, ohne daß darunter der Charakter der Wahrheit leidet.

7. Viele Maler gewöhnen sich von den Lehrjahren an ein für allemal an gewisse Farbenmischungen und Mittelfarben, deren sie sich bey allen ähnlichen Gegenständen bedienen: sie machen dadurch, daß sie ihre auszubildenden Originale so ansehen, wie sie gewohnt sind, zu malen, nicht wie sie wirklich sind. Der gute Maler meide diesen Fehler.

8. Gemälde, deren Figuren dem Original an Größe gleichen, wirken weniger gut in der Nähe, als in der Ferne. Ueberhaupt werden unerfahrne Leute das beste Gemälde nur in einiger Entfernung

schön finden: Kenner hingegen werden in der Nähe seine Kunst, in der Ferne seine Wirkung beobachten und bewundern.

9. Die Klugheit des Malers erfordert, ehe er seine Arbeit beginnt, sie genau zu überdenken, und zur Unterstützung seines Gedächtnisses eine farbigte Skizze davon zu entwerfen.

10. Zu einem vollkommnen Bildniß gehören, die Miene (worunter der Verfasser, ich glaube aber zu ausgedehnt, nicht nur die Gesichtszüge, sondern auch den Kopfschmuck und die Leibesgestalt, soviel davon sichtbar wird, rechnet), die Färbung, Stellung und Bekleidung.

11. In den Gesichtszügen muß man ausser der Physionomie auch die Seele und den Geist des Abgebildeten finden.

12. Nicht immer die richtigste Zeichnung, sondern die genaue Uebereinstimmung der Theile, in dem Augenblick, wo der Geist und Charakter einer Person sichtbar wurde, ist Ursache von der täuschendsten Aehnlichkeit. Wenigen Malern ist diese Harmonie geglückt: oft lacht der Mund, bey ganz traurigen Augen, oft glänzen diese für Freude, obgleich der Mund weinerlich herabhängt.

13. Die

13. Die Nase bewirkt die meiste Aehnlichkeit; ihrer richtigsten Vorstellung muß daher der Künstler den meisten Fleiß widmen.

14. Eben so nöthig ist eine genaue Vorstellung der Haare und ihres Wurfs: denn oft nur eine geringe Aenderung wirkt völlige Unkenntlichkeit. Setzen sie eine Perúque auf, selbst ihre Vertrautesten werden sie unter dieser ungewohnten Zierde verkennen.

15. Die Taille, die Haltung des Kö:pers, die Leibesgestalt wirkt sehr thätig dazu, um ein Bildniß desto ähnlicher zu machen: der Maler beobachte diese genau, er lasse die Person, die er schildert, vor sich treten, weil bey dem gewöhnlichen Sitzen, durch das unwillkührliche Emporziehen der Achseln, die natürliche Gestalt sich verändert. Sie werden sich leicht von der Nothwendigkeit dieser Vorschrift und von ihrem Nutzen überzeugen, wenn sie sich erinnern, daß sie Leute, die sie kannten, auch wohl von dem Rücken zu, blos aus der Gestalt, erkannten.

16. Der Bildnißmaler darf alle Fehler und Gebrechen, deren Abwesenheit der Kenntlichkeit und Aehnlichkeit einer Person nicht schadet, verbessern und weglassen. Er darf also einer sehr magern

Brust

Brust zusetzen, darf einer etwas schiefen Nase eine gerade Richtung geben: doch muß er aus Verschönerungssucht nie vergessen, daß Aehnlichkeit seine Hauptpflicht ist. Herr de Piles wendet aber diesen Satz nur bey Frauenzimmer- und junger Herrn Bildnissen an, und ich glaube, er handelt auch darinn weise, wenn er bey der Abbildung großer Helden, Gelehrten, sonst berühmter Männer fordert, daß

17. Der Maler sie gerade so, wie sie vor ihm leben und stehen, ganz ohne Verschönerung, abzumalen verbunden sey. Er führt in folgenden Worten den besten Beweis dieser Behauptung: „Bildnisse von dieser Art, sagt er, sind ächte, unverfälschte Urkunden, welche der Nachwelt getreu aufbewahrt werden müssen. Alles ist an ihnen unschätzbar, wenn alles getreu ist.“

18. Der Bildnißmaler muß mehr, als jeder andre, auf richtige Wahl der künstlichen Farben, und ihrer mannichfaltigen Mischungen, achtsam seyn. Wer in diesem wesentlichen Stück der Bildnißmalerey Fertigkeit erlangen will, muß sich die Mühe nicht verdrießen lassen, mit seinen Farben häufige, und so lange anhaltende Proben anzustellen,

stellen, bis er die Färbung der Personen, die vor ihm sind, erreicht.

19. Die Geschicklichkeit, vorher zu wissen, was jede Farbe an der andern für Wirkung hervorbringe, ist gleichfalls eine Haupterforderniß vom guten Porträtmaler: auch muß er im Stande seyn, voraus abzumessen, wie viel seine Farben durch Länge der Zeit an Glanz und Frische verlieren, damit er diesem künftigen Verlust vorbeuge. Oft werden sie vielleicht selbst schon Bildnisse vorzüglich gesehen haben, liebster Fr., deren Färbung nur etwas zu grell schien: sie werden sich aber mit dem Troste haben begnügen lassen, daß sich das Allzufrische der Farben nach einiger Zeit verlieren, und einer minderglänzenden, aber wahren Färbung, Platz machen werde.

20. Der kluge Maler wählt seine Farben so, daß sie an dem Orte, für welchen sie bestimmt sind, gute Wirkung thun. Soll das Gemälde hoch gehängt werden, so müssen Farben und Lichter etwas übertrieben seyn; denn sonst verliert das Ganze durch die Entfernung.

21. Die nehmliche kluge Wahl der Farben muß der Künstler auch bey dem Gewand, in das er seine Bildnisse kleidet, anwenden. So ist ein gelbes Kleid

an einem weißen und lebhaftrothen Gesicht von widriger Wirkung. Grün, Blau stehen weit besser. Bräunliche Gesichter hingegen gewinnen bey gelblichten Kleidungen: denn alsdann scheint ihr Gesicht selbst eine mindere Mischung von Gelb zu haben, und wird frischer. Weiße Wäsche hat einen sehr vorzüglichen Werth neben hohen und lebhaften Fleischpartien: je feiner der Künstler sie auszudrücken weiß, je weniger er die damit überlegten Glieder dadurch preßt und verwickelt, desto gewisser darf er auf die vorzüglichste Wirkung zählen.

22. Die Farbe des Grundes macht der kluge Maler der Gesichtsfarbe angemessen: er vermeidet auch hier, wie bey der Bekleidung, alles, was dieser nachtheilig seyn könnte.

23. Die Stellungen müssen dem Alter, Geschlecht und Stand der abzubildenden Personen angemessen seyn. Männer und bejahrte Frauen schildere der Maler gesetzt, ernst, aber nie mürrisch: jungen Frauenzimmern gebe er den Ausdruck der Unschuld, der edlen Einfalt, und bescheidnen Fröhlichkeit, zum lieblichsten und schönsten Schmuck. Junge Mädchen mit ernsten, allzunachdenkenden Mienen sind keiner angenehmen Wirkung fähig.

24. Ruhige Stellung schickt sich für alle Geschlechter und Alter; nur junge Leute dürfen in Bewegung abgebildet werden. Allein die Schwierigkeiten einer solchen Vorstellung sind so groß, daß nur ein sehr geübter Maler sie besiegen wird. Er muß das Gewand fliegend, die Haare in der Luft flatternd malen, der ganzen Färbung mehr Höhe und Lebhaftigkeit geben, denn nur dadurch läßt sich die Bewegung, besonders wenn sie stark ist, im Gemälde ausdrücken.

25. Auch müßige Personen müssen nicht so ganz ruhig sitzen, daß man mit dem ersten Blick erräth, sie seyen blos als Modell vor dem Künstler gesessen: ein Buch, ein Clavier, ein Blumenstraus, oder Kranz, der zu irgend etwas bestimmt zu werden scheint, verwahrt für der gefährlichen Langenweile, die sich auch dem Beschauenden unwillkührlich mittheilt.

26. Aus jeder Stellung muß der Stand der Person gewissermaßen kenntlich werden; der König, der Krieger, der Minister, der Prälat, die Tänzerin, und das Stubenmädchen, jedes muß seinen Stand auch im Bildniß zu behaupten suchen.

27. In Frauenzimmergesichtern schaden viele und starke Schatten: je leichter sie angegeben werden,

desto sichtbarer werden die Merkmale der Jugend und Freude.

28. Das Kleid muß der Würde und dem Stande dessen, der es trägt, passen.

29. Reiche Verbrämungen sind von keiner guten Wirkung in Gemälden.

30. Freye, nachlässige Kleidung, ohne Leichtfertigkeit, schmückt Mädchen am besten: und am unnatürlichsten kleidet sie der Zwang, den die Schnürbrust ihrem Wuchs auflegt.

31. Soll der Künstler ganz nach den Launen der ewig wechselnden Mode sich richten? Herr de Piles glaubt den Einwürfen, die hierüber gemacht werden, am besten zu begegnen, wenn er die Mittelstraße einschlägt, und Modekleidungen für Familienbildnisse, für andre, wobey dem Maler die Wahl der Bekleidung frey gelassen ist, einfache Kleidungen einer Tugend, einer besondern guten Eigenschaft u. s. w. zu bestimmen. Die größten Maler sind durch dergleichen Auswege dem Zwang glücklich entschlüpft, den die Moden der Kunst anzulegen suchen. Van Dyk, Rubens, Titian, sind Muster, und ganz neuerlich fand ich Gelegenheit, sie, lieber Freund, mit der Beschreibung eines solchen Gemäldes von Herrn Becker in Carlsruhe, das

die Erbprinzessin als eine Priesterin der Wahrheit vorstellt, wie sie sagten, angenehm zu unterhalten.

32. Beym ersten Entwurf zeichne der Maler ehe weniger, als zuviel Haare an die Stirne, damit er an der Ausarbeitung nicht gehindert sey, hie und da eine Locke anzubringen, die zur Verbindung der verschiednen benachbarten Theile wirksam seyn kann.

33. Gewöhnlich findet der Bildnißmaler drey Veränderungen an seinen Personen; wenn sie sich niedersetzen, ist ihre Miene, selbst ihre Färbung am lebhaftesten. Diese Augenblicke präge er seinem Gedächtniß wohl ein, damit er sie in der Folge nützen möge. In der zweyten Stunde oder Sizzung kehrt die Gesichtsfarbe in ihre gewöhnliche Höhe und Lebhaftigkeit zurück. Auch davon mache der Künstler zum großen Vortheil der Wahrheit und Aehnlichkeit Gebrauch: er kann dies um so leichter, da er jezt in der Ausarbeitung schon beträchtlich vorgerückt ist. Hat er hier seinen Vortheil versäumt, so wird es ihm schwer fallen, den Schaden im dritten Abschnitt, des Malens, in der dritten Stunde wieder zu ersetzen. Denn nun verliert gewöhnlich das Gesicht die gute Farbe, der Verdruß, die Erschöpfung und Mattigkeit, welche

auf eine geschäftlose anhaltende Stellung folgt, machen es gelb, und verziehen die lebhafte Miene. Jetzt mag der Künstler sich davon nicht irre machen lassen, sondern durch Hülfe seines Gedächtnisses die ersten Augenblicke des Malens zurückrufen, um dadurch auch die im zweyten Augenblick noch übrig gewesene Lebhaftigkeit zu berichtigen, und ein schönes Ganzes zu vollenden.

So umständlich, lieber Freund, unterhielt ich sie noch nie mit einem einzigen Zweig unsrer bildenden Künste; allein fällen sie ein Urtheil darüber, ob diese Sätze, die ich aus vielen Blättern unsres Verfassers pflückte, nicht der anhaltendsten Aufmerksamkeit werth seyen, ob nicht, sowohl der Künstler, als der Kenner und Liebhaber einen reichen Schatz zur Prüfung seiner eignen Kräfte, und zur Beurtheilung anderer daraus sammeln könne, und ob wir nicht weit weniger elende Bildnisse sehen würden, wenn sich unsre Maler diesen Catechismus ihrer Kunst lebhafter einprägten. Ich weiß, sie sind so sehr überzeugt davon, daß sie mir selbst das Einförmige verzeihen, welches eine Folge von der tabellarischen Art war, wodurch ich ihnen diese Wahrheiten recht kenntlich vor Augen stellen wollte, und welches ich selbst in Briefen von ihnen nicht

loben würde. Das Gefühl, mich dabey meiner Pflicht gewissenhaft entledigt zu haben, macht mir Freude, ich bin geneigt, sie im Vertrauen mit noch einigen Klugheitslehren bekannt zu machen, auf die Herr de Piles, wohl auch aus Erfahrung, großen Werth setzt, und welche wirklich in Paris mehr Gewicht als bey uns haben mögen. Nicht nur dort, sondern auch hier in meiner kleinen Vaterstadt, und sogar auch in ihrer Einöde, hat das weibliche Geschlecht einen vorzüglichen Einfluß auf den Geschmack, in Paris aber den bedeutendsten auf das Glück und den Beyfall eines Künstlers: er sey noch so geschickt, um reich und geachtet zu werden, muß er um die Gunst der Damen buhlen können. Hat er die Critik dieses gefährlichen Geschlechts noch nicht ausgehalten, so ist sein künstlerischer Lebenslauf noch gar wenig entschieden. Klugheit wird ihn hier leiten, diese Richter zu gewinnen, nicht ihnen Trotz zu bieten: was diese ihn lehrt, kann bey minderer Gefahr doch auch dem Bildnißmaler in kleineren Wirkungskreisen, sehr vortheilhaft seyn. Nie lasse er, ausser wenigen erprobten Freunden, seinen Entwurf sehen. Eine Skizze erfordert das geübte Auge des Kenners, um nicht verkannt zu werden. So lang er arbeitet, hüte er sich, Leute

ohne Kunstkenntniß, Frauenzimmer, die als Vertraute der sitzenden dabey sind, um ihre Meynung zu fragen. Denn da die sitzende Person diesen in einer andern Richtung, als dem Maler an seiner Staffeley, sichtbar wird, so werden sie da und dort etwas zu tadeln finden, das nach des Malers bessern Einsichten keinen Tadel verdient, und das er ohne Nachtheil des Ganzen nicht ändern kann. Widerspricht der Arme einmal, dann gute Nacht, Ruhm, Credit und Beyfall. Dringen solche Leute ihre unmaßgeblichen Meynungen auf, so hilft gewöhnlich nur noch der bescheiden ertheilte Trost, daß die Arbeit noch unvollendet sey, and daß man bey der letzten Uebersicht auf ihre Bemerkungen achten werde: oder die kleine Nothlüge, daß man eben im Begrif stehe, diese Parthie aufs neue zu prüfen, und ihre Fehler zu ändern. Oft wirkt alsdann der Schein mehr, als Wahrheit. „Jetzt ist alles ganz ähnlich, rufen dergleichen Leute aus, ohne daß der Künstler einen Pinselzug geändert hätte. Ist die Arbeit vollendet, so umschließe er sie vorher mit einer geschmackvollen Rahme, ehe er sie aus seinen Händen giebt: er wird auch dadurch das Urtheil Vieler gewinnen, die der Glanz des Goldes blendet, die nach der Hülle den Geist

messen, und doch oft sehr bedeutend für das Wohlseyn des Künstlers sind.

Herr de Piles verliert sich nun aufs neue in allgemeine Lehren vom Colorit, von der Haltung, von Vertheilung verschiedener Gegenstände in einem Gemälde, von Zufällen, und einer klugen Wahl, die aber im Ganzen nur Wiederholung seiner vorherigen Sätze sind: ich weise sie daher an diese zurück, denn ich will lieber mein Vergnügen, ihnen recht lange Briefe zu schreiben, abkürzen, als sie ermüden. Eben so übergehe ich eine hier eingestreute Beurtheilung des Colorits des Rubens, weil mir in der Lebensbeschreibung dieses großen Künstlers der Weg offen steht, sie damit bekannt zu machen, und die Meynung unsers Verf. mit andern zu vergleichen. Ohne Gefahr, ihnen etwas vorzüglich brauchbares aus diesem Buche zu verschweigen, kann ich mich dem Ende dieser Auszüge nähern, und darf wohl auch von der hier angehängten, oft ziemlich gesuchten und gezwungenen Abhandlung, worinn untersucht wird, ob die Dichtkunst der Malerey vorzuziehen sey, nur soviel anführen, daß der Verf. der Malerkunst gleiche, wo nicht gar höhere Vorzüge zur Beförderung des Vergnügens und zur Veredlung der Seele einräume,

räume, als die Dichtkunst nach den Urtheilen aller Zeiten besitzt. Unser Webb lehrte uns schon den hohen Rang kennen, den die Malerey einnimmt, und Hagedorn zeigte, wie stark die Beweggründe seyen, daß sich der Maler mit dem unablässigsten Eifer seiner Kunst widme, weil Achtung, Sitten, und Größe eines Volkes mit davon abhängt; er zeigte, in seiner Sittenlehre des Künstlers, wie sich derselbe eines so großen würdigen Vorrechts werth machen könne. Noch hat Herr de Piles, ausser einer umständlichen und genauen Beschreibung zweyer von dem Cavaliere Zumbo verfertigter Bildschnitzerarbeiten, einer Geburt, und einer Grablegung Christi, seinem Werk eine angenehme Zierde durch einen Maaßstab der besten Künstler zu geben gewußt, mit welchem er es glücklich beschließt. Ich kann dabey nicht bergen, daß mir manches seiner Urtheile, besonders über die wenigen deutschen Künstler, welche seine Tabelle enthält, allzuoberflächlich scheint, und daß mir der Beweis davon nicht schwer werden sollte; allein ich bin es meiner Liebe zu ihnen schuldig, sie an dem Vergnügen, das mir diese Uebersicht gewährte, Theil nehmen zu lassen, ohne solches durch Tadel zu schwächen. Aber vorher ein Paar Worte zur bes-

fern Verständniß seines Maaßstabes. Sie finden viele der vorzüglichsten Maler hier in alphabetischer Ordnung benennt: und zugleich durch Zahlen den Werth eines jeden in der Zusammensetzung, Zeichnung, im Colorit und Ausdruck, nach des Verf. Urtheil, festgesetzt. Die Zahl 20 ist die höchste, und bezeichnet höchste, uns in ihrem ganzen Umfang noch nicht bekannte Kunstvollkommenheit: 19 ist für den höchsten Grad der uns bekannten Vollkommenheit bestimmt, den aber noch kein Künstler erreicht hat. Die Zahl 18 bezeichnet die Würde derjenigen, welche sich dieser Vollkommenheit am meisten genähert haben, und je niedriger die Zahl wird, je weiter sie sich von 18 entfernt, um so geringer sind auch die Verdienste des damit bezeichneten Malers. Wie gesagt, ich glaube, daß oft diese Bestimmung ziemlich willkührlich geschehen sey, und daß sogar einige Partheylichkeit für französische Maler dabey statt gefunden habe. Prüfen sie daher alles erst aus den Quellen, denen ich sie, um ihr Urtheilsvermögen über Kunsterzeugnisse und Künstler zu erweitern, schon früher zuführte. Vielleicht verdanken sie mir es dennoch, daß ich, um doch etwas dabey zu thun, das Todesjahr zu jedem Namen hinzufüge.

| starb | Namen der bekanntesten Künstler. | Zusammensetzung. | Zeichnung. | Colorit. | Ausdruck. |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Ihr Werth in | | | |
| | A. | | | | |
| 1660. | Albano - - | 14 | 14 | 10 | 6 |
| 1528. | Albrecht Dürer - - | 8 | 10 | 10 | 8 |
| 1530. | Andrea del Sarto - | 12 | 16 | 9 | 8 |
| | B. | | | | |
| 1612. | Federigo Barocci - - | 14 | 15 | 6 | 10 |
| 1592. | Jacob Bassano - - | 6 | 8 | 17 | 0 |
| 1547. | Battista del Piombo - | 8 | 13 | 16 | 7 |
| 1515. | Johann Bellini - - | 4 | 6 | 14 | 0 |
| 1671. | Bourdon - - | 10 | 8 | 8 | 4 |
| 1690. | Le Brun - - | 16 | 16 | 8 | 16 |
| | C. | | | | |
| 1588. | Paolo Caliari da Verona | 15 | 10 | 16 | 3 |
| 1609. | Anibal Caracci - | 15 | 17 | 13 | 13 |
| 1619. | Ludov. = = - - | 15 | 17 | 13 | 13 |
| 1534. | Correggio - - | 13 | 13 | 15 | 12 |
| | D. | | | | |
| 1566. | Daniele da Volterra - | 12 | 15 | 5 | 8 |
| 1675. | Abram Diepenbeck - | 11 | 10 | 14 | 6 |
| 1641. | Dominichino - - | 15 | 17 | 9 | 17 |
| | G. | | | | |
| 1511. | Giorgione de Castelfranco | 8 | 9 | 18 | 4 |
| 1666. | Guercino - - | 18 | 10 | 10 | 4 |
| 1642. | Guido Reni - | 18 | 13 | 9 | 12 |
| | H. | | | | |
| 1574. | Hans Holbein - | 9 | 10 | 16 | 13 |

| starb | Namen der bekanntesten Künstler. | Ihr Werth in Zusammensetzung. | Zeichnung. | Colorit. | Ausdruck. |
|---|---|---|---|---|---|
| | J. | | | | |
| 1564. | Johann da Udine - | 10 | 8 | 16 | 3 |
| 1678. | Jacob Jordans - | 10 | 8 | 16 | 6 |
| 1705. | Lucas Jordans - | 13 | 12 | 9 | 6 |
| | Josepino - - | 10 | 10 | 6 | 2 |
| 1546. | Giulio Romano - | 15 | 16 | 4 | 14 |
| | L. | | | | |
| 1647. | Johann Lanfranco - | 14 | 13 | 10 | 5 |
| 1520. | Leonhard da Vinci - | 15 | 16 | 4 | 14 |
| 1533. | Lucas von Leiden - - | 8 | 6 | 6 | 4 |
| | M. | | | | |
| 1503. | Michel Angelo Buonarotti | 8 | 17 | 4 | 8 |
| 1609. | Mich. Ang. da Caravaggio | 6 | 8 | 16 | 0 |
| 1590. | Hieronymo Mutiano | 6 | 8 | 15 | 4 |
| | O. | | | | |
| 1634. | Otto von Veen - | 13 | 14 | 10 | 10 |
| | P. | | | | |
| 1558. | Der ältere Palma - | 5 | 6 | 16 | 0 |
| 1628. | Der jüngere Palma - | 12 | 9 | 14 | 6 |
| 1540. | Franz Mazuoli Parmesano | 10 | 15 | 6 | 6 |
| 1528. | Fra Penni il Fattore | 0 | 15 | 8 | 0 |
| 1547. | Perrin del Vaga - | 15 | 16 | 7 | 6 |
| 1661. | Pietro da Cortona - | 16 | 14 | 12 | 6 |
| | Pietro Perugino - - | 4 | 12 | 10 | 4 |
| 1543. | Polydore da Caravaggio | 10 | 17 | 10 | 15 |
| 1540. | Pordenone - - | 8 | 14 | 17 | 5 |
| 1580. | Pourbus - - - | 4 | 15 | 6 | 6 |

| starb | Namen der bekanntesten Maler. | Zusammensetzung. | Zeichnung. | Colorit. | Ausdruck. |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Ihr Werth in | | | |
| | P. | | | | |
| 1663. | Poussin, Nicolaus - | 15 | 17 | 6 | 15 |
| 1570. | Primatice - 1 | 15 | 14 | 7 | 10 |
| | R. | | | | |
| 1520. | Raphael - - | 17 | 18 | 12 | 18 |
| 1674. | Rembrand - - | 15 | 6 | 17 | 12 |
| 1640. | Rubens - - - | 18 | 13 | 17 | 17 |
| | S. | | | | |
| 1563. | Salviati - - | 13 | 15 | 8 | 8 |
| 1655. | Le Sueur - - | 15 | 15 | 4 | 15 |
| | T. | | | | |
| 1649. | Teniers, David - | 15 | 12 | 13 | 6 |
| 1648. | Peter Testa - - | 11 | 15 | 0 | 6 |
| 1594. | Tintoretto - - - | 15 | 14 | 16 | 4 |
| 1576. | Titian - - - | 12 | 15 | 18 | 16 |
| | V. | | | | |
| 1641. | Van Dyck - - | 13 | 10 | 17 | 13 |
| 1609. | Vanni - - | 13 | 15 | 12 | 13 |
| | Z. | | | | |
| 1566. | Zucchero, Thadd. - | 13 | 14 | 10 | 9 |
| 1609. | Friedr. Zucchero - | 10 | 13 | 8 | 8 |

Ich wiederhole nochmals, lieber Freund, daß sie diese Urtheile des Herrn de Piles nicht ohne Prüfung anerkennen, sondern der genauesten und strengsten unterwerfen müssen, damit sie nicht vor-

eilige Urtheile fällen. Den Werth seines Buchs ihnen auch noch am Ende desselben anzupreisen, halte ich für sehr überflüssig: ich bestimmte ihn gleich Anfangs, und auch in den Auszügen selbst; und daß sie damit zufrieden seyn werden, darf ich hoffen, da ich ihr vielleicht zu großes Vertrauen in meine wenigen Kenntnisse, nur allzugut kenne.

---

## Achtzehenter Brief.

---

Das dacht' ich doch, daß sie mich darum angehen würden, ihnen, nach einem so trockenen Mahl, wie mein jüngstes war, worinn ich ihnen die Lehrsätze des Herrn de Piles zergliederte, auch angenehmer unterhaltende Speisen auftischen möchte. Sie zweifeln daran, ob meine Bibliothek für Maler auch Stof zu solchen Briefen enthalte, in denen ich ihnen, wie in einem Roman, oder einer andern Geschichte, Grundsätze der Kunst mittheilen könnte! Das Wort Roman war für mich sehr passend; sie hätten kein besseres wählen können: denn sehen sie, Liebster, ich lächelte nur, als ich diese Zeile ihres mir unschätzbaren Schreibens las, anstatt, wie

sie

sie glaubten, in Verlegenheit zu kommen; ich lächelte, griff schnell in meinen Schrank, und hatte die Willfahrung ihres Wunsches in der Hand. Vielleicht vermuthen sie gar nicht, daß ich im Ernst Kunstkenntnisse bey ihnen auszustreuen gesinnet sey, wenn ich ihnen den Titel des Buches sage, welches ich jetzt vor sie bringen will, und ihre Verwunderung ist gerecht. Doch wozu ihre Neugierde noch höher spannen? Hier ist es: Ardinghello, und die glücklichen Inseln. Eine italienische Geschichte aus dem sechzehenten Jahrhundert. Lemgo, bey Meyer 1787. 2 Bände, in Octav. Der Verfasser, Herr Heinse, will die Handschrift in einer alten Villa bey Cajeta entdeckt haben, und seine Arbeit nur für Uebersetzung gelten lassen: er hat diese Maske durch das ganze Buch hindurch glücklich behauptet, aber dennoch ist er als Urheber und Erfinder verrathen worden. Sie brauche ich nicht für diesem Buche zu warnen, dessen Schädlichkeit durch äusserst freye Grundsätze, und durch Aufforderungen zum körperlichen Genuß der Liebe, noch dadurch sehr vermehrt wird, daß es in einem blühenden, und in vielen Stellen bezaubernden Stil geschrieben ist. Der Verfasser hat seiner Einbildungskraft vollen Zügel gelassen, und gewiß in den

Augen

Augen der gesetzteren und weiseren Menschen eben so viel verlohren, als er bey der zwangsscheuen Jugend mag gewonnen haben. Für unsre jungen Wüstlinge ist Ardinghello ein Held, Fulvia, Lucinde, und wie die Schönen alle heißen, die in dieser Geschichte prangen, göttliche Mädchen, und diese werden es bedauren, daß statt der eingemischten Abhandlungen über die Bildhauer- und Malerkunst nicht zehn Liebschaften weiter so genau als die übrigen abgemalt stehen. Sie sehen also, was sie zu erwarten haben; um nicht durch trockne Auszüge der Stellen, welche auf unsre Künste Bezug haben, sie zu ermüden, sollen sie auch die Schicksale des Ritters kennen lernen, aber nur so kurz, daß weder sie noch ich die Zeit bereuen, die wir darauf verwenden. Es ist Schade, daß ein so sehr gebildeter Kopf, wie Herr H., seine Fähigkeiten dergleichen Schilderungen widmen konnte; und ist er gar erst Uebersetzer, so ist es um die Zeit schade, die er dieser in Wahrheit undankbaren Arbeit aufopferte. Er selbst fühlt, daß diese nicht den Scharfblick eines Moralisten aushalten würde, er sucht sich durch eine in die Vorrede eingestreute Fabel gegen Vorwürfe der Sittenlosigkeit und des Schadens zu schützen: hören sie ob es ihm gelingt, so

schön auch sonst diese kleine Erzählung seyn mag.
„Ein wächserner Hausgötze stand neben einem Feuer, worinn edle campanische Gefäße gehärtet wurden, und fieng an zu schmelzen. Er beklagte sich bitterlich bey dem Elemente. Sieh, sprach er, wie grausam du gegen mich verfährst! Jenen giebst du Dauer und mich verzehrst du! Das Feuer aber antwortete: beklage dich vielmehr über deine Natur; denn ich, was mich betrift, bin überall Feuer!“ Soviel zur Einleitung; der Gang der Geschichte wird mein Urtheil bey ihnen rechtfertigen. Ich will auch darinn mit der nehmlichen Treue handeln, mit welcher ich die schönen Bemerkungen über die Künste fast wörtlich mittheilen werde. Diese will ich ausheben, um sie mit dem Stil des Verfassers bekannt zu machen.

Ein junger Venetianischer Nobili fuhr an dem Feste, an welchem der Doge seine Vermählung mit dem Meere alljährlich erneuert, mit mehreren andern jungen Leuten in einer Gondel. Diese wurde durch eine ganze Lage von Canonen aus dem Gleichgewicht gebracht, noch mehr der Edelmann: er stürzte in die See. Einer der Gefährten sprang ihm nach, und rettete ihn. Dieser junge Wohlthäter führte den Geretteten nach Hause, wo er

ohne

ohne sich zu nennen, schied. Sein Bild umschwebte den dankbaren Nobili; er suchte ihn Abends in den Hallen des Markusplatzes, und fand ihn da im Kreise mehrerer in einem Kunststreit verwickelter Maler. Paul von Verona führte das Wort. Hören sie ihn selbst sprechen, er ist seiner Sprache Meister, wie seines Pinsels.

„Paul. Wer über ein Kunstwerk am richtigsten urtheilen kann? Ich glaube, wer die Natur am besten kennt, die vorgestellt ist, und die Schranken der Kunst weiß. Ich verachte die Elenden, die von einem Manne von Geist und Welt verlangen, daß er ein Schmierer, wie sie, seyn soll, ehe er über ein Gemälde urtheilen will: das komische Approbatum sogar, welches die deutschen Roßtäuscher an die Pferde vor der Markuskirche schrieben, gilt mir zum Exempel mehr hier, als jener ganze Troß; in Stutereyen gebohren und erzogen, fühlten sie die herrliche, lebendige Pferdsnatur, und wie jeder von den vier jungen muthigen Hengsten seinen eignen Charakter hat; die Vortreflichkeit ihrer Köpfe, und wie sie schnauben, und ungeduldig sind, daß sie im Zügel gehalten werden, lernt man durch kein bloßes Gekritzel von Zeichnung. Selbst der größte Maler, der immer auf dem festen Lande

lebte,

lebte, kann über kein Seestück urtheilen; und der erste beste Sultan, der liebt, und noch Kraft in den Adern hat, darf eher sprechen aus seinem Serail über eine nackende Venus von unsrem Alten (Titian) als der fromme Fra Bartolommeo."

„Wahr, versetzte ein andrer, der deutlichen, hellen, und volltönigen Aussprache nach, ein Römer, aber der Geschmack kömmt nicht von selbst. Man muß erst wissen, was Kunst ist, und den Vorrath der Kunstwerke mit naturerfahrnem Sinn geprüft haben; sonst geht man der Prozession mit der Madonna von Zimabue hinten drein, und bejubelt sie als das non plus ultra. Die Leute glauben, es wäre nicht möglich etwas besseres zu machen, weil sie nichts besseres gesehen haben, und denken, wie ihnen zu Muthe wäre, wenn sie den Pinsel in die Hand nehmen sollten. Daher alle die albernen Urtheile von sonst sehr gescheiden und gelehrten Männern über die Künstler der vorigen Zeit; sie schwatzten gleich vom Zeuxis oder Apelles, weil sie von diesen Namen platterdings keinen sinnlichen Begrif hatten. Und so wirds bey den Ausländern, wo die Kunst anfängt, und die Meisterstücke nicht vorhanden sind, mit euch und Titian und Raphael ergehen; ihr werdet eben so gemiß-

braucht werden. Und dann muß man gewiß mehrmals ein Werk, und viel von einem Meister gesehen haben, ehe man nur ihn recht kennen lernt. So gehts auch mit den Menschen überhaupt: die treflichen muß man studiren. Es ist nichts eitler, und thörichter, als die Reisenden und Hofschranzen, die einen wichtigen Mann gleich beym ersten Besuch und Gespräch weg haben wollen. Doch, um nicht auszuschweifen! Keiner kann einen Theil vollkommen verstehen, ohne vorher einen Begrif vom Ganzen zu haben, und so wieder umgekehrt. Jedes einzelne Gemälde macht folglich einen Theil von der gesammten Malerey, so wie sie gegenwärtig in der Welt ist; und man muß wenigstens ihr Bestes überhaupt kennen, ehe man dem Einzelnen seinen Rang anweisen will."

Jetzt nimmt der junge Mann, von dem gleich Anfangs die Rede war, das Wort, und spricht mit Feuer: „Ich mag nicht bestimmen, in wie ferne der Herr Recht hat. Das Geräusch der Messe um uns erlaubt keine nüchterne Berathschlagung; ich glaube, Meister Paul hat das seinige gesagt, damit, daß ein befugter Richter noch die Grenzen der Kunst kennen muß. Allein, ihr Leben, jede Form ist individuell, und es giebt keine abstrakte;

abstrakte; eine bloß idealische Menschengestalt läßt sich weder von Mann noch Weib, und Kind und Greis denken. Eine junge Aspasia, Phryne, läßt sich bis zur Liebesgöttin, oder Pallas erheben, wenn man die gehörigen Züge mit voller Phantasie in ihre Bildungen zaubert; aber ein abstraktes, bloß vollkommenes Weib, das von keinem Clima, keiner Volkssitte etwas an sich hätte, ist und bleibt meiner Meynung nach ein Hirngespinnst, ärger, als die abentheuerlichste Romanheldin, die doch wenigstens irgend eine Sprache reden muß, deren Worte man versteht. Und solche unerträglich-leere Gesichter und Gestalten nennen die armseligen Schelme, die weiter nichts, als ihr Handwerk nach Gipsen erlernt haben, und treiben, wahre hohe Kunst; und wollen mit Verachtung auf die Kernmenschen herunter schauen, die die Schönheiten, welche in ihrem Jahrhunderte aufblühten, mit lebendigen Herzen in sich erbeutet haben." „Dies ist der wahre Weg, beschloß der Römer. Inzwischen kann man über nichts urtheilen, wovon man kein Ideal hat; und dies entwirft der Verstand mit der Wahl aus Vielem." Sie kennen nun schon die Art des Ausdrucks unsers Verfassers: er ist stark, oft gesucht, bisweilen, nachlässig: aber hier

fanden sie kaum den Schatten von der glühenden Inbrunst, womit der junge Mann, den sie hier reden hörten, seine Gedanken und Gefühle äussert. Eben dieser, das dachten sie wohl, eben er ist Ardinghello, und unter diesem Namen lassen sie uns ihn, da sich jezt diese Malerversammlung trennt, auf dem Markusplatz verfolgen. Aus dem Künstlerstreit haben sie sich wohl soviel gemerkt, daß nur der, welcher die Schönheiten der Natur aufsuchen und fühlen kann, berechtigt sey, Kunsterzeugnisse, welche Nachahmung derselben sind, zu beurtheilen. Daß nirgends ein vollkommnes Ideal denkbar sey, sondern daß dieses der Verstand des Künstlers und seine Einbildungskraft, durch Auswahl und Veredlung der schönsten Theile der lebenden Natur, hervorbringen müsse. Auch der junge Nobili ist ihm indessen nachgegangen, und hat ihn eingeholt. Ardinghello sucht seinen Dank wegen der gelungenen Rettung abzulehnen, er findet Geschmack an dem andringlichen Nobili, und speißt bey ihm in seiner Mutter Hause zu Nacht. Ihr Tischgespräch von der Staatsklugheit der Venetianer, von ihrem Verlust der Insel Cypern, mögen beede für sich behalten. Wir sind zwar hier in unsrem lieben Deutschland ausser Gefahr, über jede freymüthige Aeusse-

Aeusserung vor den peinlichen Richter geschleppt zu werden, aus dessen Klauen keine Rettung ist; aber dennoch gehören politische Untersuchungen nicht für uns; nur was zur Entwickelung unsers Kunstromans gehört, sollen sie von diesen Gesprächen unter vier Augen hören, die durch köstlichen Rebensaft, und durch gegenseitige Einstimmung bald schimmernder und feuriger wurden. Ardinghello entdeckt sich hier. Er ist ein Maler aus Florenz, und lebt in Venedig, um, wie er spricht, „nach Toscanischen Gerippen, sich an dem Venetianischen Fleisch zu weiden.“ Titians Farbengebung gilt ihm mehr, als alles andere, sie übertrift nach seiner Meynung die vollkommenste Zeichnung: denn ihm ist Wahrheit der Farbe platterdings das Hauptstück der Malerey. Anatomie, Verhältnißlehre sind Sophistereyen, sind nothwendige Uebel! Fürchten sie nicht, lieber Freund, daß uns beede dieser Braußköpfe in unsern Grundsätzen und Meynungen von der Malerkunst, irre machen können; wir werden die Zeit nicht bereuen dürfen, welche wir auf die Sammlung und Auswahl derselben verwenden mußten: so gefährlich es übrigens seyn mag, einem Ardinghello gerade ins Gesicht zu widersprechen, so dürfen wir es dennoch wagen, und

können auch seine Widerlegung durch gute geltende Gründe unterstützen, wenn er uns dieser Widerlegung nicht selbst überhübe, indem er in der Folge bey kühlerem Blut seine Sätze in gehörige Schranken bringt, und das allzugrelle von ihnen abschüttelt. Seine Declamationen endigen sich hier mit schwärmerischen Lobeserhebungen der Hochzeit zu Canaan, und der Familie des Darius beym Alexander, beyde von Paul Veronese, an denen er, über der Wahrheit und Schönheit der Färbung, alle Fehler gegen das Costume, und den Mangel an Erhabenheit der Gedanken gerne übersieht. Er äussert den Wunsch, durch griechische Bekleidungsart den Fehlern des Costums vorzubeugen, und fällt dabey in ekstatische Ausrufungen über die Schönheit Griechenlands, die er herzlich zu sehen verlangt.

Sein neuer Freund bedauert ihn nicht früher gekannt zu haben, weil er sonst mit ihm in seines Vaters Gesellschaft, der im Dienste der Republik dahin gesandt wurde, ganz Griechenland hätte durchreisen können. Die reichste Ausbeute, sagt er, von dieser dreyjährigen Abwesenheit sey die Erlernung der alten und neugriechischen Sprache gewesen! Wie rasend für Freude fällt hier Ardinghello

seinem

seinem Nobili um den Hals, und fordert ihn zur engsten Freundschaft auf. Jetzt sind sie unzertrennlich: Ardinghello unterweißt seinen neuen Freund im Zeichnen und Malen, und dieser dagegen jenen in der neugriechischen Sprache. Ardinghello erfüllt den Wunsch seines Vertrauten, mit ihm und seiner Mutter auf ein Landgut am Lago di Garda zu reisen, um so lieber, da er hörte, es sey nicht weit vom Ausfluß des Mincio gelegen. Nicht ohne Ursache packte er so schleunig auf, und reisete über Vicenza dahin ab, um dort die Gebäude des Palladio zu betrachten. Pinsel und Palette waren mit griechischen Büchern ein Theil des Gepäckes dieser frohen Wanderer. Ihre Gespräche während der Reise enthalten Urtheile über die Baukunst überhaupt, und die Gebäude des Palladio, den Ardinghello vorzüglich liebt, so wenig er sonst der Baukunst selbst große Vorzüge einräumt. Seine Urtheile sind auch hier minder überdachte Jugendergießungen, mit denen ich sie verschonen will. Einiges ist recht gut, und so, daß man zweifelt, ob auch dies aus Ardinghello's Munde gekommen sey. Es ist mir lieb, ihnen eine solche Stelle mittheilen zu können. Sein Freund glaubt Nachahmung der griechischen und römischen

Vollkommenheiten in der Baukunst würde das sicherste Mittel seyn, neuere vortrefliche Gebäude aufzuführen. „Wenn der Erdboden, versetzt ihm Ardinghello, durchaus gleiches Clima hätte, wie die Gegenden, welche Griechen und Römer bewohnten; die Menschen überall dieselben Bedürfnisse, dieselben Sitten und Gebräuche, die gleiche Idee von Glückseligkeit, dieselben Feste und Spiele! Und überhaupt will der Mensch Neues: er hat ohnedies zuviel vom Gesetz zu leiden, das er nicht abwerfen kann; warum von freyen Stücken sich eins auf den Nacken legen, das ihm nicht gefällt? Ein Umstand ändert oft das Ganze. Bey den Griechen und Römern war ein Tempel meistens nur für Einen ihrer vielen Götter; eine Wohnung, für denselben angepaßt gewissermaßen, wenn er vom Olymp hernieder in die Gegend kam, wie ein König aus seiner Residenz in ein Schloß einer seiner Provinzen. Die Form desselben war also nicht groß, und die Säulengänge behielten die Schönheit menschlicher Proportion, welche verschwindet, wenn sie ins Ungeheure getrieben werden. Jeder Bürger opferte entweder einzeln; oder war allgemeines Fest, so gieng der Priester oder die Priesterin hinein, und das Volk stand aussen herum.

Gleiche

Gleiche Bewandniß hat es bey ihren Orakelsprüchen. Unsre Kirchen hingegen sind große Versammlungsplätze, wo oft die Einwohner einer ganzen Stadt stundenlang sich aufhalten sollen. Ein feyerlicher Dom mit seinem freyen ungeheuren Raume, von vernünftigen Barbaren entworfen, wo die Stimme des Priesters Donner wird, und der Choral des Volks ein Meersturm, der den Vater des Weltalls preißt, und den kühnsten Unglaubigen erschüttert, indeß der Tyrann der Musik, die Orgel, wie ein Orkan, dareinraßt, und tiefe Fluthen wälzt, wird immer das kleinliche Gemächt im Großen, sey's nach dem niedlichsten Venustempel von dem geschmackvollsten Athenienser, bey einem Manne von unverfälschtem Sinn zu Schanden machen. Wir hätten dafür, däucht mich, eher ihre Theater zum Muster nehmen sollen, die natürlichste Form, für eine große Menge, worinn jede Person ihren Posten, wie in einer Republik, einer Demokratie, einzunehmen scheint, und ein herrliches Ganze bildet. Und sind wir nicht gegen das Wesen aller Wesen alle gleich?" — — Wie schön und durchdacht, und reif ist nicht diese ganze Stelle! Sind sie wohl begierig, auch den Rest davon, der nur hier durch eine minder passende Einschaltung von der

Nichtigkeit und Armseligkeit der Menschen unterbrochen wird, zu lesen? Auch das Ende enthält viel Gutes und Wahres über die neuere Baukunst, und die Thorheit, auch darinn griechische Modelle nachzuahmen. Sie werden mir den Wunsch gerne verzeihen, daß Ardinghello eben so oft als ein gesetzter Denker vor uns auftreten möchte, als er leider als ein üppiger Wüstling und Schwärmer sich darstellt. „Ich habe, fährt er fort, hie und da in Klostergärten doch gefunden, wie sich die liebe Natur auch in ihrer größten Einfalt selbst regt. Der Bruder Redner saß unten zwischen alten schattigten Bäumen, und vor ihm hatten sie in einer hohlen Rundung Sitze mit Rasen nach einander in der Höhe rückwärts angelegt, und so saßen sie über einander, und hörten zu, und oben an beyden Sei n schlossen das Andachtsörtlein wieder Bäume, wo der Wind die zarten Zweige bewegte, und die Blätter flüsterten, als ob Engel darinnen spielten, sich ihrer Frömmigkeit freuten. In unsern Kirchen, mit langen gleichplatten Boden kann man nicht einmal das Meßamt gehörig verwalten; die Hintern sehens nicht vor den Vordern, was der Priester beginnt, und stehen und liegen ohne Ordnung untereinander, im eigentlichsten Verstande wie die Schaafe.

Uebrigens ist die Quaal aller Baumeister, daß sie für Sommer und Winter dasselbe Gebäude machen müssen, einen Rock für die größte Hitze und die größte Kälte. Weil sie nun im Süden sich nach dem Sommer richten, so frieren sie im Winter am meisten, und in Norden nach dem Winter, so schwitzen sie dort im Sommer am meisten, obs gleich nach der Natur ganz umgekehrt seyn sollte!" Unter solchen gewiß angenehmen Unterhaltungen erreichen sie das köstlich gelegene Landgut, und benutzen die schöne Jahrszeit und ihren geschäftigen Müßiggang zu Spatzierfahrten auf dem sehr großen See, stiegen da und dort ans Land, und durchkletterten die Berge. Ardinghello lernt indessen die neugriechische Sprache, übt sich mit seinem Freund im Lesen der griechischen Classiker, und malt an einer Madonna, die er der Mutter des Nobili versprochen hatte. Zugleich unterrichtete er ihn im Zeichnen, und lehrte die Verhältnisse nach Albrecht Dürer, für dessen Genauigkeit er große Achtung hatte. Sie können leicht den Schluß machen, ob diesen beeden Vertrauten bey einer solchen Muse die Tage angenehm enteilt seyen? Aber nichts ist dem ewigen Wechsel so sehr unterworfen, als Menschenglückseligkeit: auch diese war zu neidenswerth,

um lange dauern zu können. Ardinghello kam oft Tage und Nächte nicht nach Hause, gieng da und dort allein, ohne seinen Freund mit seinen Geheimnissen vertraut zu machen. Dieser ließ ihm Zeit zu ihrer Entdeckung. Die Madonna wurde indeß vollendet, und erndtete den lautesten Beyfall. Die Beschreibung dieses reizenden Bildes verdient auch ihnen bekannt zu werden. Ardinghello hatte die Geschichte der Flucht nach Egypten gewählt. „Sie saß mit dem Kind an der Brust unter einem Ahorn, der seine Zweige weit umher verbreitete, und Dämmerung hernieder warf; in der Nähe und Ferne standen Pignen und Cypressen anmuthig vermählt und zerstreut. Die Gegend war ein Gebirg, woraus ein kleiner Fluß in Katarakten sich stürzte, in fernem Schaum und Dampf von Silberstaub, dann eine kleine Ebene durchfloß, und in einem stillen See ruhig dahinwallte. Vom Glanz der untergehenden Sonne blitzten Fels und See, und schimmerte das Laub der Bäume. Die Madonna war eine holde Jungfrau, die ihr erstes Kind in den Armen hält, und der Geschichte davon in entzückender Grazie nachdenkt; ein Kopf, ganz aus der Natur, nur erhöht, und ins Reine gebracht, von unaussprechlicher Wirkung auf jeden fühlen-

fühlenden Menschen. Auch der Knabe, so recht in Liebe erzeugt, trug die Spuren der vollen Wonne seines Werdens in der Gestalt; er hielt sich mit dem einen Händchen an der rechten halb entblößten Brust unter dem röthlichen Gewande an, und lächelte von der offenen, straffgeschwellten Linken ab mit seinem blonden Köpfchen in die schöne Natur. Das braune Haar der Madonna war in ein röthlichtgestreiftes Netz gebunden, wovon noch einige Locken in das Gesicht und die Backen fielen; der blaue Mantel zerflossen, und die Beine und zarten Füße ruhten in reizender Lage. Beyder Augen, besonders der Madonna, blickten heiter schön, in Empfindung schwimmend. In den Zweigen des Ahorns schweben Engel wie junge Liebesgötter; abwärts weidet der Esel, und Joseph steht auf seinen Stab gelehnt, wie ein alter treuer Wächter, der sein Anvertrautes glücklich aus der Gefahr über die Grenze gebracht hat. Form und Ausdruck und Colorit in allen Theilen des Lebendigen, Bekleidung und Beleuchtung und Scene macht eine süße Harmonie zusammen. Das Gemälde war groß, und die Figuren im Vordergrunde an die zwey Drittel in Lebensgröße."

Einst

Einst saßen beede Freunde in stiller Mitternacht auf einer Anhöhe im Garten unter dem Schutz von Lorbeeren und Myrthen, und sprachen über den Gegenstand, der vielleicht Ardinghello's Verschlossenheit am leichtesten brechen konnte, über Mädchenliebe. Nach einem feyerlichen Bund, wobey Ardinghello mit einem Dolche seinen Arm aufritzte, und, so wie auch sein Freund, das Blut in einem Kelche zum Wein mischte, und beede, ächt romanhaft, diesen Wein erst verschlangen, eröfnete er seine Liebe zu einer einzigen reichen Tochter aus einer edlen venetianischen Familie, Namens Cäcilia. Er hatte auf dem Carneval Bekanntschaft mit ihr gemacht, und das Mädchen hatte ihm bald nächtliche Zusammenkünfte in ihrem Hause erlaubt, ohne der Gefahr, ihre Unschuld zu verlieren, zu erliegen. Entführungs- und Heyrathsplane wurden geschmiedet, aber nie ausgeführt; Cäcilie wurde endlich sogar einem reichen Venetianer Marc Anton verlobt. Sie zog mit den Ihrigen fast zu gleicher Zeit aufs Land, nur eine Stunde Weges von dem Landhaus des Nobili entfernt, bis ihr Bräutigam sie heimführen würde, und Ardinghello besuchte sie da sehr oft, und erbeutete endlich, nach eingegangener Nachricht von der Ankunft des Bräutigams

zur Hochzeit, das himmlische Kleinod der Keuschheit. Ich unterbreche den Gang der Begebenheit, um ihnen einen Beweis zu geben, wie mühsam und gesucht der Verfasser bisweilen seine Kunstbemerkungen einstreut. Cäcilie hatte ihren Liebhaber Morgens in die Kirche des heil. Paulus und Johannes beschieden: sie ließ ihn etwas warten, er besah indessen die Gemälde, und verliert sich jetzt noch, indem er seinem neugierigen Freunde seine Liebesgeschichte voll feuriger Ungeduld erzählt, in eine lange Beschreibung des Gemäldes von Titian, Peter der Märtyrer, das wohl sein Freund so gut wie er kennen mochte. Errathen sie hier nicht zu sehr das Bemühen des Verf., seinen Roman, der einmal gefaßten Idee gemäß, durchaus zu einem Kunstroman zu machen, und seine in Italien gesammelte, in der That nicht gemeinen Kunstkenntnisse allenthalben anzubringen? Soll das Buch ein Lehrbuch der Künste, und sonst nichts, seyn, so sind die Abhandlungen über solche Gegenstände zu sparsam eingewoben; soll es Roman seyn, wie es ist, so wird dadurch, wenn sie so ganz ausser dem Zweck der Begebenheit liegen, wie hier, der Gang lästig unterbrochen, und das Interesse leidet. Sie werden gewiß diese Rüge gerecht finden. Ich fahre

fort:

fort: der Bräutigam kam nun, und unter seinen Höflichkeitsbesuchen war auch einer bey der Mutter des Nobili, den er mit den Brüdern der Braut machte. Ardinghello wurde als Freund vom Hause mit zur Gesellschaft gezogen, er zeigte seine Gemälde, wußte sich einzuschmeicheln, und erhielt sogar den Auftrag von dem Bräutigam, ihn und seine Braut zu malen. Auf einer, während der Zwischenzeit, bis er zu diesem Geschäft gerufen wurde, gemachten Auswanderung ins Gebürge, dessen Beschreibung dem Verfasser vortreflich gelungen ist, entdeckte sich Ardinghello seinem Busenfreunde immer näher, und gestand ihm, daß er eigentlich Frescobaldi heiße, und von vornehmem florentinischen Adel stamme. Eine Liebschaft mit Herzog Cosmus dritter Tochter brachte seinen Vater ins Unglück, seine Mutter ins Grab, und den Sohn um sein reiches Erbe. Sich selbst überlassen bildete er sich zum Maler, und hatte bey seiner Entweichung nach Venedig auch noch ausser dem Kunststudium die Nebenabsicht, seinen Vater von da aus leichter auszukundschaften. Seine schöne Gestalt, seine reizende Stimme, und die Vollkommenheit, womit er die Laute spielte, und dazu sang, so wie sein gebildeter Geist machten ihm überall Freunde,

und

und halfen zu seinem bessern Fortkommen. Hier erfuhr er den Tod seines Vaters durch Meuchelmörder, der sich indessen als Hauptmann dem Dienst der Venetianer in Candia gewidmet hatte. Nun erst ist der Zeitpunkt, wo die Geschichte anfieng; ich wollte den Plan des Verfassers nicht durch Auseinandersetzung der Begebenheiten in chronologische Ordnung zerstören. Vielleicht trägt die beybehaltene Verwickelung auch selbst in meinem ganz magern Auszug etwas zu ihrem Vergnügen bey. Sie errathen leicht, daß der Freund keine Warnung, keine Bitten sparte, um den glühenden, kühnen Ardinghello zur Flucht zu bewegen, ehe noch der eifersüchtige Marc Anton seine Spur erriethe. Aber nichts wirkte. Der jüngere Bruder der schönen Braut holte ihn nun selbst ab, um die Bildnisse des sehr ungleichen Paars zu beginnen. Der Maler verbarg sich weise, und vermied im Beyseyn der Mutter, des Bräutigams und anderer Verwandten jeden Verdacht, und das Mädchen spielte ihre Rolle, ihrem Geschlecht zur Ehre, vortreflich. Minder glückte das Bild des Bräutigams, so sehr auch bey ihm Ardinghello den Versteckten spielte: nur ein Paar Worte aus ihrer Unterhaltung während der Arbeit; sie werden nicht umsonst gesagt

seyn. Mark Anton fragt ihn, „ob er schon lange sich in Venedig und der Gegend aufhalte?“ Ardinghello. „Es ist noch nicht lange; die Werke des Titian, und Paul von Verona und Tintoretto haben mich dahin gezogen; und auch am Johann Bellini ist noch zu studiren, und andern; besonders aber an der herrlichen Menschenart zum Colorit!“

Marc Anton. „Seyd ihr aus Florenz?“ Ja. M. Ant. „Und euer Vater?“ Ardinghello. „Mein Vater ist todt, und meine Mutter ist todt, ich ohne Geschwister bin allein übrig.“ Marc. Ant. „Wer war euer Vater? Was trieb er?“

Ard. (schnipt ungeduldig den Pinsel aus) „Er war ein Schwertfeger, und machte gute Klingen.“ Damit hörte die Sitzung auf, denn Marc Anton wurde so verlegen über diese wenigen unbedeutenden Worte, daß er durchaus nicht weiter an seinem Bilde fortarbeiten ließ. Ardinghello schöpfte daraus Argwohn, daß er vielleicht an dem Mord seines Vaters Antheil haben, und durch einige Aehnlichkeit seiner Züge mit denen seines Vaters erschüttert worden seyn möchte. Vielerley Umstände machten wenigstens dem Ardinghello seinen Argwohn höchst wahrscheinlich: aber er gieng in Gewißheit

über,

über, als Marc Anton einen Meuchelmörder aussandte, den jungen Mann zu tödten. Er überraschte ihn mit gezücktem Dolche in einer einsamen Gegend, und entdeckte fliehend seine Sendung von dem Marc Anton, und ihre Absicht. „Meide den Marc Anton, fliehe junger Mensch, rufte er ihm zu; schon wurde durch ihn dein Vater umgebracht.“ Ardinghello antwortete mit einem Pistolenschuß, der den Feigen todt zur Erden streckte. Sie müssen doch wissen, liebster N., daß wir in einer Romanenwelt hier leben; ich muß ihnen auch die unwahrscheinlichsten Ideenverbindungen mittheilen; fragen sie daher nicht, wie der Mörder alles dies erfahren habe: begnügen sie sich damit, daß ich ihnen vorlege, was sie verlangten, und daß der Romanschreiber sich um all' ihre Fragen nichts kümmert. Dieser Vorfall bestimmt unsern jungen Maler, sich unversöhnlich, und seinen Vater an dem Marc Anton zu rächen, und zum Tag der Rache setzt er den Trauungstag fest. Cäcilie sucht ihn vergeblich bey einer nächtlichen Zusammenkunft davon zurückzuhalten; er ist taub gegen ihr Flehen, und hört selbst ihr Geständniß, daß sie die Frucht ihrer Umarmungen fühle, ohne seinen Vorsatz zu ändern, an. Der Tag erscheint: alles aus der

Nachbarschaft ist zum Feste geladen; Ardinghello kleidet sich als Landmann, und mischt sich gegen Abend unkenntlich unter die Haufen neugieriger Zuschauer. Indessen verschwinden Braut und Bräutigam, und werden bey ihrer Wiedererscheinung von Männern und Frauen beklatscht, welche durch fesceninische Scherze der jungen Vermählten glühende Schaamröthe ablocken. Mit der Dämmerung beginnt ein Feuerwerk, das aller Augen an sich zieht, und jeden seiner selbst vergessen macht. Einige Pausen nöthigen den Bräutigam, selbst in den Hof zu gehen, aber auf der untersten Treppe durchstößt ihn Ardinghello mit einem Dolch von unten auf das Herz, und flüstert dem Sterbenden noch diese Worte ins Ohr: „bin der junge Frescobaldi! Deine Braut war meine Geliebte: die Frucht unsrer Liebe wird dein Vermögen erben, statt dessen meines Vaters!" Er entfloh. Bey dem allgemeinen Lerm über die Ermordung erprobte Cäcilie einen Meistergrad von weiblicher Verstellungskunst: Sie gestand eine schon geschehene Vollziehung des ehelichen Bundes mit Marc Anton, wurde in sichere Verwahrung mit Einwilligung der Verwandten des Ermordeten gebracht, gebahr zu Anfang des neunten Monats einen schönen Knaben,

ben, und ward Erbin aller Güter des reichen Marc Antons. Ardinghello brach nach einigen Wochen von seinem bisherigen Wohnplatz auf, und gieng neuen Ebentheuern in Genua entgegen. Die Stelle, worinn seine Trennung von dem Busenfreund geschildert wird, ist vortreflich: nie kann ich sie durchlesen ohne die innigste Rührung; ich finde mehr als jeder andre, diese schönen, unvergleichlichen Zeilen für mein Herz geschrieben. Warum sollt' ich einen Augenblick zaudern, sie hier zu wiederholen? Beede Freunde hatten eine Nacht noch in seligem Genuß der Freundschaft durchwacht: „gegen Morgen, sagt H., fuhr Ardinghello auf, steckte die alte Handschrift von den Denkwürdigkeiten des Socrates in die Tasche, die ich ihm fein und wohlgeschrieben mit auf den Weg gab, — — warf seine Zithar über die Schulter, daß sie stürmisch erklang, drückte mich noch einmal an sein Herz, und küßte seine ganze Seele auf meine Lippen, und schoß von dannen. Ich erbebte, wie von einem Todesschauer, und sank wie ins Grab. O Elend und Jammer, hienieden ohne Freund zu seyn! Und Stolz und Freude und Kühnheit, wo zwey ihr Wesen verdoppeln!"

Von hier an erfahren wir die weitern Schicksale des Ardinghello durch lange Briefe, die er seinem zurückgelassenen Freunde sendet. Der erste ist vom November, aus Genua. Er reisete zu Fuße über den Apennin, machte am gegenseitigen Fuße desselben mit einem alten Landmann und seiner Familie Bekanntschaft, die er mit einem Lied aus dem Stegreif, wozu er die Zithar spielte, überraschte, und gewann. Der Alte war selbst Dichter, und als der beste Leyermann weit und breit bekannt. Boccadoro, so hieß dieser, machte dem Reisenden den Vorschlag, mit ihm ein großes Hochzeitfest des Marchese S.. zu besuchen: der junge Florentiner nahm ihn an, um wenigstens die Hochzeitlieder des Alten bewundern zu können: selbst zu singen, vermöge er in solcher Gesellschaft nicht. Beym Schmauß fieng Boccadoro seinen Festgesang an, den er mit der Zither begleitete: aber auf einmal rief er den Ardinghello zu einem Liede auf, und reichte ihm die Zithar. Der Verlegene ergriff sie, und sang, und erhielt lauten Beyfall. Die Braut Fulvia belohnte ihn mit üppigen, lüsternen Blikken, sie tanzte wild und feurig, aber mehr reitzte ihn ihre Freundin Lucinde. Freund, wir sind wieder bey einem Hochzeitgelage, aber auch dieses soll fürch-

fürchterlich unterbrochen werden. Was ist Romanzierern nicht alles möglich, und Ardinghello muß doch auch wieder Gelegenheit zu ein Paar Gemälden finden, damit der Künstler auch wieder einige Nahrung entdecke, und damit mein Freund mich mit dem Vorwurf verschonen müsse, als hätt' ich ihn hier an ein Buch geleitet, das gar nicht in unsern Plan gehöre. Diesmal muß Ardinghello das alles erkämpfen. Denn hören sie, Freund, und staunen: man hört einige Kanonenschüsse, Seeräuber landen, überfallen den Tanzsaal, und schleppen die Braut, Lucinde, und die schönsten Damen hinweg. Johann Andreas Doria schifft sich mit seinen Freunden und Ardinghello ein, setzt den Räubern nach, ereilt sie, stürmt das Schiff, worinn der Anführer und die Geraubten waren; Ardinghello rettet dem Doria das Leben, sprang über, verfolgte den Anführer unter das Verdeck, und streckte ihn nieder, da er eben den Säbel gehoben hatte, um die Braut zu ermorden! So sonderbar geht es zu, zwar nicht in unsrer Welt, obs gleich auch da bisweilen Auftritte von ganz eigner Art giebt, aber doch in Romanen, sie mögen aus italienischen Handschriften entlehnt, oder aus deutscher Einbildungskraft entstanden seyn. Arding=

Hello ist ein Günstling des Glückes, und sie dürfen nun schon voraus vermuthen, daß er zu großen Thaten bestimmt sey. Die Geretteten landen wieder in Genua, und werden freudig empfangen. Noch hatte in einem Zwischenraum von fast drey Tagen, keiner der wilden Räuber eine von den geraubten Jungfrauen verletzt: alle kamen, o Wunder! wieder eben so keusch zurück, als sie abgesegelt waren. Ardinghello hatte einen der Galeerenanführer, der sich am hartnäckigsten wehrte, gefangen genommen: Doria schenkte ihm diesen als Sclaven, aber er ließ ihn in Freyheit, und nach Constantinopel abreisen. Ardinghello wird als Freund in dem Hause des Bräutigams aufgenommen, sucht vergebens mit Lucinde sich zu vereinigen, und malt einige Skizzen für Fulvien; vorzüglich die Vorstellung, wie die Seeräuber in den Tanzsaal einfallen, und Braut und Frauenzimmer entführen. Die andre, wie er den Anführer unter dem Verdeck niederstößt. „Wenn ich den Ausdruck der Wuth und Verzweiflung in seinem Kopf erreichen könnte, sagt er, und den höchsten Schrecken, der an die Ohnmacht grenzt, in den schönen Weibergestalten, die ich in ihren Gruppen, und zerzaußten Kleidern ganz nach der Natur genommen habe; so müßte

dieses

dieſes Bild im Großen jedermann ergreifen!“ Doch glückt ihm auch hier, was nicht jedem Sterblichen gelingt. Er erhält ein Billetchen von einer alten Dienerin ſeiner ſpröden Lucinde, das ihn zur Freude in einem einſamen Zimmer einlädt. Man führt ihn nächtlicher Weile in ein ganz dunkles Gemach, er wird auf ein weiches Ruhebette hingezogen, und genießt die glühendſte Liebe im Arm ſeiner Lucinde, wie er glaubte: allein es iſt Fulvia, die ihn hintergieng, und ihm Gelegenheit gab, ihres trägen und ſchwachen Mannes Pflichten zu erfüllen. Sie verſpricht ihm ſogar eine nächtliche Zuſammenkunft mit Lucinde. Indeſſen erhält Ardinghello ein Käſtchen mit Edelſteinen von hohem Werth aus Smyrna, und einen Brief von dem Sohn des großen Ulazal, Diagoras; denn der war es, den er kürzlich aus der Sclaverey befreyt hatte. Er bittet ihn um ſeine Freundſchaft, dankt für ſeine Rettung, und ermuntert den Florentiner, zu ihm nach Smyrna zu kommen, und im Archipelagus ſeines Lebens froh zu werden. Lucinde wird indeſſen durch die Verwendung Fulviens etwas nachgiebiger; aber ihre Beſiegung iſt nur durch ein Romanwunder möglich. Fluvia verbirgt ihren Liebling nach einem Maskenball in dem Zimmer

ihrer Freundin Lucinde, in einem Schranke. Lucinde kömmt vom Tanze, singt und betet, und geht zu Bette. Ardinghello nahet sich, kömmt über den Anblick der Schlummernden in Entzücken, hat aber doch Zeit, das Zimmer Stück für Stück durchzusehen, und eine Magdalene von Correggio, und eine Madonna della sedia von einem der besten Schüler Raphaels zu bewundern! Verdient diese plötzliche Fassung, diese ausserordentliche Kunstliebe nicht selbst ihre Bewunderung? Aber jetzt beginnt der Kühne den Sturm, entblößt die Unschuldige, und weckt sie mit Küssen. In einer Art von Verzweiflung gesteht ihm das Mädchen ihre verschwiegene Liebe zu einem Seehelden, Florio Branca, der als Spanischer Galeerenanführer in türkische Sclaverey gekommen war: Ardinghello verheißt ihr seine Befreyung, und erhält dagegen augenblicklich die schriftliche Versicherung, des merkwürdigen Inhalts: „Wenn Ardinghello mir meinen Bräutigam Florio Branca aus der Sclaverey erlößt und frey wieder herstellt, und zärtlich liebt, und schweigt; so soll er meine erste höchste Gunst haben, mit diesen Zeilen, oder Madonna mich nicht zu Gnaden annehmen, aber eher er auch nicht einen gütigen Blick verlangen. Lucinde.“ Des andern Tages beginnt

Ar-

Ardinghello seine Untersuchungen wegen des Florio: er spricht den Schiffer Gabriotto aus Antibes, welcher im Hafen lag, und der schönen Lucinde die Nachricht gebracht hatte, daß ihr Bräutigam noch lebe. Von ihm erfährt er die genauesten Umstände in einem langwierigen und fast langweiligen Gespräch beym Weinkrug. Er schreibt sogleich an seinen Diagoras nach Smyrna, und bittet ihn um Bewirkung der Loßlassung des Gefangenen. Lucinde wird gefälliger, sie küßt ihren Liebling glühend, und dieser sucht durch schimmernde, aber falsche Begriffe von Freyheit, Glück, Liebe, und Gesetzverachtung die noch übrigen Funken von Treue und Unschuld auf das schnödeste zu ersticken — „Ach, ruft sie taumelnd aus, du, mein Abgott, was wird noch aus mir werden!" Der Venetianische Busenfreund schreibt ihm nun aus Venedig von den glücklichen Umständen seiner Cäcilie, und sucht ihn durch lebhafte Erinnerung an sie wieder von der schlüpfrigen Bahn der Wollust abzuführen. Das mochte Wirkung thun. Denn hören sie, und staunen sie aufs neue: kaum einige Monate, und Florio steht frey in Genua. Diagoras hat ihn erlößt und beschenkt. Ardinghello macht den Großmüthigen: er lebt im Garten der schönen Braut

den Wunderzettel ungenützt zurück, den sie wüthend zerreißt, und wahnsinnig wird. Florio eilt verzweifelnd der Flotte wieder zu, stürzt sich neuen Gefahren entgegen, um seines Lebens ledig zu werden, und Ardinghello verließ Genua, um in Florenz eine neue Laufbahn zu betreten. Cosmus war gestorben, seine Feinde gestürzt, und der junge Herzog, der sich den Umarmungen seiner Bianca überließ, gab Hofnung, dem jungen Frescobaldi seine Güter wieder zu geben. In Pisa traf Ardinghello den Hof an, der sich mit einer neuen Art von olympischen Spielen beschäftigte: er erhielt die Erlaubniß, sich in die Zahl der Streiter zu mischen, und errang zwey Siegespreise. Er zog mit in Florenz ein, und wurde Liebling des Herzogs und der Bianca. Der junge Venetianer warnt ihn vor den Gefahren des Hofes, und fordert ihn auf, das Glück seines Lebens in einem ruhigen Genuß zu suchen. Frescobaldi nimmt Dienste, wird Aufseher über alle Kunstsammlungen des Herzogs, erhält seine väterlichen Güter, und noch eine Villa dazu, und findet das Mädchen seiner ersten Liebe, mit welcher er schon im 15ten Jahre ein Kind erzeugt hatte. Ich kann mich nicht bereden, daß es ihnen angenehm seyn würde, einen Auszug aus des

Verf.

Verf. Grundsätzen über Staaten und Staaten-regierung, die er einem Briefe an den Venetianer einmischte, zu besorgen. Ich eile, um auch bald wieder ein Paar Kunstbemerkungen anbringen zu können. Frescobaldi stürzt nun den Minister des Herzogs, und setzt einen andern, der seine Grundsätze und Plane ausführen muß. Jetzt ist er Staatsmann, das Erziehungswesen wird verändert, und den Schulen werden Tanz-, Musik- und Zeichensäle beygefügt. Die Geschichte, die Naturlehre wird besser gelehrt, und die Lehrer werden besser besoldet. Der Cardinal Medicis wählt ihn zu seinem Begleiter nach Rom, um durch ihn Kunstsachen erkaufen zu lassen: und hier hat er ein weites Feld, um sowohl seine jugendlicheren Meynungen zu berichtigen, als auch uns neue Unterhaltung über Kunstgegenstände, die wir so sehr lieben, zu gewähren. Ich denke, wir folgen ihm auch nach Rom, da wir bisher so treue Gefährten in Freud und Leid waren: nur meyne ich, mögen wir ihn dort einholen, wenn ich ihnen hier eine kleine Pause gönne, um sich zu sammeln, und von einer langen Reihe gewagter und sehr romanhafter Begebenheiten sich abzuziehen, und zur nüchternen Betrachtung und Prüfung manches Schönen in Rom

vorzubereiten. Nur auch das noch am Ende dieses langen Briefs: Fulvia fühlt auch schon die Früchte ihres Umgangs mit dem rüstigen Florentiner, und freut sich der Hofnung, durch ihn ihrem Geschlecht eine künftige Zierde geben zu können: Cäcilie verlangt jetzt ewige Verbindung mit ihrem Liebling: sie schmachtet nach seiner Gegenwart: aber noch trennen sie lange Schicksale von ihm. Hier genug. Leben sie wohl.

## Neunzehenter Brief.

In allem Ernste, Freund, sie haben mir mein Urtheil über dieses Buch wie entwendet: es ist ganz das nehmliche; Plan und Ideengang, und Ausdruck, und Periodenbau verrathen ein junges, feuriges Genie, das wie Ardinghello bisweilen den Zügel verliert, und sich hinreißen läßt; auch wohl ist das Bestreben darinn sichtbar, dem jetzigen üppigen Geschmack gefällig zu seyn, und sich dadurch um so sicherer Beyfall zu erschmeicheln. Ganz gewiß war das Buch eine vorzügliche Buchhändlerspeculation; es ist ein Moderoman, und die oft

ziemlich

ziemlich erkünstelte Einmischung von artistischen Beobachtungen scheint bloß erfunden zu seyn, um auch solchen Leuten das Buch wünschenswerth, oder nothwendig zu machen, die sonst keine Romane lesen. Mir ist es lieb, daß sie sich die baldige Fortsetzung meiner Auszüge erbitten; ich würde sonst Bedenken getragen haben, sie ihnen selbst anzubieten. Ich werde kurz genug die Ereignisse, welche den zweyten Band füllen, vor sie bringen, ob ich gleich auch durch den ersten nicht allzulang beschäftigt wurde: denn das müssen sie wissen, daß ich ihnen in meinem jüngsten Briefe, den erzählenden Inhalt von einem ganzen in Octav gedruckten Alphabet gab, und mancher Stelle wörtliche Einschaltung, also besonders großen Raum, widmete. Frescobaldi ist jetzt in Rom, und wir finden ihn, erstaunt über die Reste alter Größe, in einem Saale tief im Gespräche mit Künstlern verwickelt. Ein junger Maler hat den Michel Angelo herabgesetzt, hat ihm unnatürliche Stellungen, und schlechte Färbung vorgeworfen, und den Raphael dagegen bis an den Himmel erhoben. Ardinghello antwortet ihm, giebt Raphaeln seinen Werth, und behauptet, Michel Angelo verdiene in Ansehung des Ausdrucks und der Richtigkeit der Umrisse volle

Bewunderung. Zum Beweis beschreibt er ein kleines Gemälde, das er erst von ihm erkauft habe, einen Christus am Kreutz mit Johannes und Maria. Aber diese Beschreibung ist in manchen Stellen sonderbar gerathen, sie werden zum Beyspiel folgende Ausdrücke nicht einmal damit rechtfertigen können, daß der Erzehlende im Eifer gewesen sey: „Stellung von ihr (der Madonna), Blick zu ihm, zu seinem schmerzenbändigenden scharfen Auge und hohem Angesicht; herabgehaltene Rechte; voll Kraft und Zorn angehaltener linker Arm, Daumen und Zeigefinger nach dem Jünger gerichtet; der Wurf des blauen Mantels über das rothe Gewand; alles harmonirt und macht ein Ganzes!" Wie unverständlich und verworren sind nicht diese Worte! Der Widersacher ergiebt sich. Schon hört der Streit auf, aber ein Alter, der bisher stumm in der Ecke saß, erneuert ihn, und bringt eine lange Abhandlung über Malerey, malerische Vollkommenheit, Dichtkunst, Musik u. s. w. zu Markte. Nach seiner Meynung ist Bildhauerey die edelste Kunst, denn sie beschäftigt sich mit dem schönen Nackenden; und Schönheit nackender Gestalt ist der Triumph bildender Kunst. Jede Kunst hat ihre Grenzen; sobald der Künstler diese überschreitet, so ist es um

seinen

seinen Ruhm geschehen. Bildhauerey muß sich der Farben und Geschichten von vielen Figuren enthalten: Malerey hüte sich vor allem, was sich blos durch Form zeigt, und schildre nur solche Geschichten, wo man das Ganze mit einem Blick herausnehmen kann. Der Beweis ist artig: „Apelles nahm sich wohl in Acht, kein bloßes Porträt vom Alexander zu machen; er mußte allezeit dem Lysipp wegen seiner Formen nachstehen. Er bildete ihn also mit dem Blitz in der Hand; mit dem Castor und Pollux und der Victoria; auf einem Triumphwagen mit dem Krieg hinten drein, diesem die Hände auf den Rücken gebunden. Dies mußte Lysipp wohl bleiben lassen." Dennoch, wie schon gesagt, hat bey dem Alten Bildhauerey den ersten Rang. Ich überlasse es ihnen, ob sie ihm beypflichten wollen. Sobald der Satz, den er festsetzt, und den ich ihnen, seiner wirklich großen Schönheit wegen, mittheile, richtig ist, so werden wir einen harten Kampf haben, wenn wir die Malerkunst über Bildhauerarbeit emporheben wollen. Ich glaube, da Täuschung, und Vergnügen des Auges ein Hauptzweck der sämmtlichen zeichnenden Künste ist, daß auch die Nachahmung durch Farben einen großen Antheil an dessen Erreichung habe: ich

glaube sogar, daß, trotz der Fläche, auf welche der Maler eingeschränkt ist, Gemälde, die mit einer richtigen Zeichnung, Farbenwahrheit verbinden, beym größten Theile der Menschen mehr Eindruck machen, mehr Vergnügen erzeugen, als die schönste Bildsäule, an der, ihre Umrisse mögen noch so genau und vollkommen seyn, der Stein so gar sehr die Täuschung hindert, und dem Ganzen eine unangenehme Leblosigkeit mittheilt. Der Alte hat übrigens in der folgenden Stelle viel Schönes gesagt, und sie werden sich erinnern, daß ich öfter schon gleiche Forderungen an unsre rüstigen Künstler, nur mit mehr Mäsigung, machte. „Der schöne Mensch im bloßen Gefühl seiner Existenz, ohne Leidenschaft, in Ruhe, ist der eigentlichste Gegenstand der Nachahmung des bildenden Künstlers, und seine Nummer Eins; in dieser Verfassung liegt die reinste Harmonie der Schönheit, und sie paßt am allerbesten zu dem gänzlichen Mangel an Bewegung seiner Werke. — — Zur Schönheit selbst gehört der Charakter, oder das, wodurch sich eine Person von der andern unterscheidet. Schönheit mit lebendigem Charakter ist das schwerste der Kunst.“ Der Alte geht in der Folge offenbar zu weit; er verengt die Grenzen bildender Kunst gar

zu

zu sehr: so ist, nach ihm „die entzückendste Handlung für den Betrachtenden, wo ein Körper den andern genießt; Kuß — Umarmung!" Dann freylich, wenn dies wahr wäre, würden unsre schönsten Geschichtsmalereyen armselige Geburten des Unsinns seyn! Ruhige Bewegung ist eine Hauptvollkommenheit in der Malerey, und Ausbruch der Leidenschaft ist freylich Fehler. Ardinghello wirft dem Graubart den Fehdehandschuh zu; aber auch er geht viel zu weit, nur auf einer andern Seite. Herr H. läßt ihn sagen: „Nicht gebohren werden, übertrift alle irdische Glückseligkeit; und wenn du da seyn wirst; so ist, je geschwinder je besser, wieder dahin zu kehren, wo du herkömmst!" Ich kenne keinen gefährlicheren Satz, der jeder Ausschweifung so gefällig den Weg bahnt, als diesen. Ardinghello hebt nun die bildende Kunst weit über die Poesie: darüber ergrimmt der Alte, und verwirft endlich gar die Möglichkeit, die Seele des Menschen richtig durch bildende Kunst auf der Oberfläche auszudrücken. Der Mensch, meynt er, und dessen Schilderung gehöre gar nicht für Künstler, sondern für den Dichter; Pflanzen, Thiere, Baum und Gras seyen Gegenstände für den Maler: daher werde die Landschaftsmalerey endlich alle

übertreffen. Er sucht dies aus der immer nur schwachen Wirkung eines Gemäldes, im Gegensatz mit einem Gedicht, zu erweisen, und dann aus dem Ueberdruß, der die stärksten Kunstliebhaber und Besitzer ganzer Sammlungen ergreift. Sie können keine auffallenderen Ideen beysammen finden, als diese hier: jede Widerlegung ist am unrechten Orte; er widerlegt sich immer selbst: „ich glaube, sagt er, daß wenn die goldnen Zeiten der Griechen länger gedauert hätten, sie endlich alle Statuen würden ins Meer geworfen haben, uns des unerträglich Todten, Unbeweglichen endlich ledig zu werden. Und wir finden auch nicht, daß Themistokles, Plato und Euripides und die andern großen Griechen der ersten Zeiten sich viel darum bekümmert hätten. — Alcibiades schlug sogar aus Ueberdruß einer Menge öffentlicher Hermen die Nasen entzwey!“ Staunen sie nicht, lieber Freund, über diese Neuigkeiten? Was man doch nicht stündlich lernen kann: der läppische, vom Wein taumelnde Wollüstling Alcibiades hat aus Ueberdruß eine Unbesonnenheit verübt! Wohl hat er bey dieser That weder an Kunst noch an Künstler gedacht, und nur seinen Muthwillen zur Kurzweil beschäftigt. Ardinghello glüht ihm entgegen; seine

Rede

Rede strömt, denn es gilt ihm hier die Ehre der Künste, die er über alles liebt. Nur wünschte ich auch hier mehr Wahl im Ausdruck, und kann, trotz der Heftigkeit seiner Gefühle, die äusserst gezwungenen Worte nicht billigen, die ihm der Verf. in den Mund legt. Ein Auszug würde kaum möglich seyn, und die Stelle verdient doch, ihnen ganz bekannt zu werden: was ich dabey unterstreiche, ist unter der obigen Rüge mit begriffen. Sie werden den männlichern Ardinghello gewiß nicht verkennen: „Was du gesagt hast, Bilderstürmer, trift alle menschliche Kunst; in der Natur haben wir freylich alles beysammen, und die verschiednen Künste theilen sich nur in sie. Jede muß dagegen ihre Mängel, ihre Schranken erkennen. Malerey hat keine wirkliche Bewegung, nur den Schein davon: die Poesie kann keine Gestalt, keine Schönheit für den Sinn darstellen. Das höchste Leben ist das schwerste in allen Künsten, sowohl in den bildenden, als in Poesie und Musik: Sturm in der Natur, Mord zwischen Mann und Mann, Seelenvereinigung zwischen Mann und Weib, und Trennung, Abgeschiedenheit verliebter Seelen. Das Todte kann auch der bloße Fleiß darstellen, aber das Leben nur der große Mensch. — — Schönheit ist

Leben in Formen und jeder Regung, und nichts Todtes ist schön, ausser in einem Verhältniß von Leben. Warum ist der Torso schön, warum die Colossen auf dem Monte Cavallo, warum die Venus zu Florenz? „Weil sie in höchster Vollkommenheit ihrer Kraft, im freudigen Genuß ihrer Existenz sich befinden.“ Ich gestehe gerne, daß mir besonders der letzte Gedanke unverständlich ist. Der Torso befindet sich im freudigen Genuß seiner Existenz! Was heißt dies? Wenn der Gedanke darunter steckt: der Torso ist schön, weil wir in ihm die Vorstellung eines menschlichen Rumpfes in höchster Vollkommenheit menschlicher Kraft erblicken — so ist der weitere Wortprunk überflüssig, und verdunkelt nur, anstatt faßlicher zu machen. Ich bin böse über solche Auswüchse, die gewiß dem Werthe eines Buches sehr schaden, besonders wenn ich bemerke, daß es dem Verf. nur an Willen fehlte, sie zu vermeiden. Daß meine Erklärung richtig war, gesteht Ardinghello selbst, indem er gleich darauf fortfährt: „zu der Zeit, wo die Menschen am mehrsten lebten, und genossen, war die Kunst am größten; zu der Zeit, wo sie am elendesten waren, am schlechtesten. Dies ist die Geschichte der Kunst in wenig Worten.

Wie bis zum Thier herabgesunken, kalt und gefühllos muß der Mensch seyn, den es nicht ergreift, dessen Herz es nicht erhebt, wenn er in die Hallen tritt, wo die Helden unsers Geschlechts, die Weisen, die Dichter, von Phidias und Praxiteles aufgestellt, wie lebendig athmen! Der Armselige wird erschrecken, wie in einer Götterversammlung: der edle Schüchterne aber begeistert werden, die glorreiche Bahn zu verfolgen (welche Kunst kann ihr hohes Leben sinnlicher in die Seele blitzen?) und eine Fromme, die alle Morgen die schönen himmlischen Figuren an den Wänden im Tempel mit inniger Freude schaut, kann kein häßliches und böses Kind gebähren. Die Griechen mußten doch mehr Leben in der Malerey finden, als (in der) Bildhauerkunst; weil sie dieselbe, wo sie am verständigsten waren, mehr als diese beförderten und belohnten. Ein Bild von Stein war ihnen nur Zeichen einzelner Wahrheit, nehmlich der Form, die Malerey aber Zeichen aller Wahrheit und Wirklichkeit, und von ungleich größerem Umfange; jenes gleichsam nur Dämmerung, Ding im Mondschein; Gemälde von Apelles, Gestalten wirklicher Welt in ihrem Tage. Und eben dies ist es, warum die Bildhauerey sank, nachdem die Malerey

empor stieg, und bey uns nun nie wird fortkommen können, so lang es noch gleichgute Maler als Bildhauer giebt. Welcher Bildhauer, zum Exempel, wollte die Waffenläufer des Parrhasius übertreffen, wo der eine im Lauf zu schwitzen schien, der andre aber die Waffen ablegte und keuchte? — „Das geläuterte Gefühl erhabner hoher Menschen entscheidet (über Gestalten) allein, und hat zu aller Zeit jedem Kunstwerk seinen Rang angewiesen. Deswegen beruht aber Ideal nicht auf blosen Hirngespinsten, sondern die Natur selbst ist die ewige Regel, und ein Künstler muß von ihren Quellen schöpfen, wenn er neue Schönheit, und neuen unsterblichen Reiz hervorbringen will." — — „Kann ich von der äussern Bildung auf die Art des Geistes schließen? Warum nicht? Vom Werk auf den Meister. (Dieses Gleichniß möchte wohl nicht sehr passend gewählt seyn!) Nur gehört Erfahrung und Verstand genug dazu, und Adlerheit über andre, es mit Gewißheit zu können, und nicht eine Ursache für die andre zu halten. Jede Gestalt zeigt Ursprünglich innres, wenigstens was jung (früh) in Thätigkeit war, das Leben in der Welt, und die Begriffe und Einbildungen darüber. Und wer das Innre nicht

kennt,

kennt, kennt gewiß auch schlecht das Aeussere. Warum soll der Künstler keine Handlungen darstellen dürfen? Körper und Handlungen machen hier eins aus, das ist: Leben; hohes edles Leben, ist sein höchster Zweck. Bey einzelnen Figuren giebt dies Schönheit; bey mehrern kann und muß er, zu Darstellung einer Begebenheit, zuweilen gar die Häßlichkeit abbilden, wie z. B. den Maxentius in einer Schlacht vom Constantin, einen Attila, einen Heliodor. Vollkommenheit zeigt sich von aussen durch Schönheit; Unvollkommenheit durch Häßlichkeit (in der Natur doch wohl nicht? Denn ist da nicht oft ein hoher vollkommner Geist, und ein vortrefliches Herz in einen häßlichen Körper eingeschlossen? Für den Künstler mag Wahrheit in diesem Satze liegen; aber für andre würde er gefährlich seyn.) „Soll der Künstler das Laster schön darstellen? Und ist er deswegen ein Kothmaler, wenn er es häßlich darstellt? Häßlichkeit verändert hier seinen Namen, und wird zu Schönheit der Kunst. Die Geschichte soll auch bey dem Maler nicht bloß Augenweide seyn, sondern tiefer dringen. Der Kunst dieses nehmen wollen, heißt sie zum schaalsten Zeitvertreib machen. Ausserdem sind immer diese dreyerley Gattungen

getrieben worden, wo Polygnot die Menschen besser malte, als sie waren, Pauson schlechter, und Dionys nach der Würklichkeit.“ So warm spricht Ardinghello für seine Lieblingsbeschäftigung: vielleicht söhnen sie sich um deswillen mit ihm aus, lieber Freund; denn ich weiß, daß sie seine Aufführung in gerechten Unwillen gesetzt hat. Liebe zur Kunst hat er mit ihnen gemein, und gewiß auch in der Stärke und Dauer der Freundschaft stehen sie ihm nicht nach. Seine übrigen Vorzüge leiten ihn zu sehr irre, als daß er darum zu beneiden wäre. Der alte Kämpe heißt Demetri, und ist ein Grieche aus Scio, das müssen sie auch noch wissen, weil der Mann in der Folge von Bedeutung wird. Sämmtliche hier versammelten Künstler vereinigen sich zur Freude, und Musik und Tanz in einem Saale des Hauses, der endlich so sehr ausartet, daß sich Mädchen und Männer entkleiden, und nackende Griechentänze aufführen. Aber hinweg, Freund, von diesen Sittenlosen; wehe dem Staat, wo Grundsätze dieser Wüstlinge allgemein würden. Sie konnten wohl denken, daß Ardinghello sich in die herrlichen Schätze römischer und griechischer Kunst nicht so ganz verlohren haben werde, daß er für lebendige Schönheit, für römischen Wuchs und

Geist gar kein Gefühl mehr sollte gehabt haben. Der mächtigste Deus ex machina würde diese Aenderung nicht bewirken können; und sie betrogen sich nicht: trotz der immer wachen Erinnerung an Cäcilie, Fulvie, Lucinde, Emilie, fesselt ihn hier eine Buhlerinn, von Schönheit, Reichthum und Erfahrenheit in der Kunst zu lieben, eine Tochter eines päbstlichen Nepoten, so stark, daß er eine Ehe mit ihr eingehen würde, wenn ihre Grundsätze sie nicht selbst davon abhielten. Sie ist eine ärgerliche Freydenkerin, die sich der schwelgerischen Wollust mit dem schönen Florentiner gänzlich überläßt. Wegen der Nachbarschaft ihres Pallastes miethet er sich im Belvedere bey dem Aufseher über die päbstlichen Kunstreichthümer ein, schwelgt Nächte hindurch bey ihr, und besieht unterweilen die besten Gemälde Raphaels, die er hier zergliedert, lobt und tadelt, je nachdem ihn die Laune hin und her treibt, und stimmt. Wir kennen sie schon, wir haben, freylich noch nicht von Angesicht zu Angesicht, aber doch aus guten Kupferstichen, oder gemalten Nachbildungen, oder aus Beschreibungen, die mit nüchternem Sinn entworfen waren, ihre Vortreflichkeit fühlen und bewundern gelernt. Alle Arbeiten von Raphaels Hand findet der Verfasser

vor-

vorzüglich schön, aber bey denen, welche durch seine Schüler ausgeführt wurden, kömmt es ihm vor, „als ob Raphaels warmes Leben kalt geworden wäre; er ists, und ists nicht mehr.“ Es mag viel Wahres in dieser Rüge seyn, besonders wenn von der Färbung, und der Zuversicht der Ausführung die Rede ist, welche beynahe immer ihre Stärke und Kühnheit verliert, wenn eine Zeichnung, oder auch ein gemalter Entwurf durch einen geringeren Künstler ausgeführt wird. Auch die Tapeten, welche nach Gemälden des Raphaels in Wasserfarbe in Holland gewirkt wurden, und wovon die Originale jetzt in England sind, gefallen ihm sehr wohl, minder die Geschichte der Psyche in der Farnesina. Von der Betrachtung der Gemälde schwärmt Ardinghello unter die Schaaren alter Bildsäulen, die, nach seiner Meynung, nur Copien der vortreflichsten griechischen Arbeiten sind. War einmal von einem großen Meister ein Jupiter, eine Venus da, so galt der und die wie ein Muster, das minder berühmte Künstler nachahmten: denn wer durch etwas Neues sich eignen Namen machen wollte, mußte diese übertreffen. Das ist wieder eine gewagte Hypothese, die so starken Einwürfen Raum giebt, als der Beweis davon, der dadurch

geführt

geführt werden soll, daß wir die Namen der Verfertiger des Torso, des Hercules Farneſe, des Fechters, trotz ihrer Vortreflichkeit, in keinem alten Künſtlerverzeichniß gerühmt finden. Wie wenig zuverläſſig iſt dieſer Beweis! Wie leicht konnten auch dieſe Namen, die wir jetzt mit Bewunderung auf ihren Meiſterwerken leſen, in alten Schriftſtellern mit Ehre genannt ſeyn, die ſich nicht bis auf uns erhalten haben? Wie klein iſt ohnehin die Zahl von gelehrten Schriften, die uns das verderbliche Alter aus vielen Jahrhunderten übrig gelaſſen hat? Und ſind dieſer Hercules, dieſer Fechter, dieſer Torſo nicht ſo ſchön, daß uns keine höhere Vollkommenheit möglich dünken kann, ſobald wir die Beſchränktheit menſchlicher Kräfte, und der Materie, mit in Anſchlag bringen? Wenn dies nur Copien ſind, wie vollkommen müſſen nicht erſt die Originale geweſen ſeyn, und wie weit ſind wir Neuere alſo von der Kunſtvollkommenheit noch zurück, da wir ſogar dieſe Copien, nach einſtimmiger Meynung aller Kenner, noch immer nicht erreicht haben? Aber ſehen ſie, Ardinghello macht dieſe Fragen alle überflüßig, indem er gleich nachher, in der Beſchreibung der Gruppe des Laokoon nichts lächerlicheres findet, als dieſes Meiſterwerk für eine Copie zu halten:

halten: seine Schmähungen gegen solche Sylbenstecher, wie er sie nennt, mögen nun auf ihn selbst zurückfallen. Die Beschreibung dieser herrlichen Gruppe ist übrigens ihrer Schönheit angemessen, und meisterhaft. Warum sollt' ich zaudern, ihnen einige Stellen daraus mitzutheilen? „Das Ganze vom Laokoon zeigt einen Menschen, der gestraft wird, und den endlich der Arm göttlicher Gerechtigkeit erreicht hat; er sinkt in die Nacht des Todes unter dem schrecklichen Gerichte, und um seine Lippen herum liegt noch Erkenntniß seiner Sünden. (Der Blick des Beobachters, und die Geschicklichkeit des alten Künstlers müssen wohl gleich ausserordentlich gewesen seyn, um in dem Marmor diesen hohen, unerreichbaren Ausdruck versinnlichen, und nun bemerken zu können!) Ueber dem rechten Auge, und dem weggezuckten Blick aus beyden ist der höchste Ausdruck des Schmerzens. Sein ganzer Körper zittert und bebt, und brennt schwellend unter dem folternden tödtenden Gifte, das wie ein Quell sich verbreitet. Seine Gesichtsbildung mit dem schönen gekräuselten Barte ist völlig griechisch, und drückt einen gescheiden Mann aus, der wenig anderes Gesetz, als seinen Vortheil und sein Vergnügen achtet, und der

dazu

dazu den besten Stand in der bürgerlichen Gesellschaft gewählt hat; voll Kraft und Stärke des Leibes und der Seele." — — „Es leidet ein mächtiger Feind und Rebell der Gesellschaft und der Götter, und man schaudert mit einem frohen Weh bey dem fürchterlichen Untergang des herrlichen Verbrechers. Die Schlangen vollziehen den Befehl des Obern feyerlich und naturgros in ihrer Art, wie Erdbeben die Länder verwüsten. Das Fleisch ist wunderbar lebendig und schön: alle Muskeln gehen aus dem Innern hervor, wie Wogen im Meere bey einem Sturm. Er hat ausgeschrieen, und ist im Begriffe, wieder Athem zu holen. Selbst die Schaamtheile des Alten ziehen sich empor von der allgemeinen Anstrengung; Hand und Fuß ist im Krampfe. Die linke Seite mag wohl zum Höchsten gehören, was die Kunst je hervorgebracht hat. Die Söhne haben gerade so viel Ausdruck, als ihnen gebührt. Der eine ist im Sterben, wie todt, und der andre leidet noch nicht an Gift und Wunde, und entsetzt sich blos." So beurtheilt Ardinghello den Farnesischen Hercules, den Ringer, den Antinous, den Apollo. Er hält es für wahrscheinlich, daß dieser Gott der Sonne als Ueberwinder des pythischen Drachen hier einhertrete. Herr

von

von Ramdohr sieht die Sonne selbst in ihm, wie sie aus dem Osten steigt, und ihre ersten Strahlen verschießt. Andre sahen wieder etwas andres, und einige Tadler sogar das Porträt eines Nero, oder andern Kaiserprinzen. Ich glaube, die erstere Meynung ist am wahrscheinlichsten; ich habe Gründe, die mich aber hier zu weit ableiten würden, und die ich bis zu einer gelegenheitlichen Critik über Ramdohrs schönes Buch verspare. Davon geht der junge Florentiner zu den Ursachen der Kunstvollkommenheit in Griechenland über, und behauptet mit Recht, daß die kriegerischen Spiele, ihre Religion, Fabel, und ihre Grundsätze von Sittlichkeit großen Antheil daran haben, und daß unsre Art zu leben, unsre Verfassung, unsre Religion, auch dem besten Künstlergenie Schranken setzen, und ihm nie ein Feld anweisen, wie der Grieche hatte. Auch das war schon oft mein Klagelied in Briefen an sie, und was ich hier darüber sagte, ist nur Nachhall, Erinnerung an weitläuftigere Ausführungen. Er durchwandert mit seiner glühenden Einbildungskraft die Bäder der Alten, durchstreift einige Reste ihrer Gebäude, schaut von der Kuppelöfnung in die Rotunda hinab, sieht den Demetri auf der Straße, ruft ihn hinauf, und verirrt sich mit ihm in ein

Labyrinth

Labyrinth von Untersuchungen über Gott, Religion, Körperentstehung, Einrichtung des Weltalls, wohin ich ihnen aber nicht folgen mag. Demetri mag seine griechische Weisheit noch so schimmernd ausschmücken, ich finde sie nicht nur offenbar falsch, sondern sogar abgeschmackt: er mag mit Plato schwärmen, ich will es ihm zu gute halten; aber zu meiner Sinnesänderung ist ihm in diesem grossen Gespräche nichts gelungen. Ich schaue durch seinen Schleyer, er mag sich bemühen, wie er will, anderst zu scheinen als er denkt. Ardinghello wird nun nach Florenz zurückgerufen, und bringt eine Menge schöner Statuen und Gemälde dahin, die er theils für sich, theils für den Herzog erkauft hat. Auch während seiner Reise beobachtet er überall die Merkwürdigkeiten der Kunst, die ihm aufstoßen; er findet in Perugia Gemälde, in Fuligno zwey von Raphael, Maria, vom Himmel schwebend und von Franciscus, Hieronymus, Johannes dem Täufer, und einem Cardinal angebetet; und eine Madonna mit dem kleinen Christus zur Linken, und dem kleinen Johannes zur Rechten vor sich; er beschreibt und preißt sie. In Perugia bewundert er vorzüglich drey, von diesem Meister, und ich muß ihnen doch wohl eines, das beste davon, wörtlich

vor Augen stellen. Das Gemälde wurde nur wenige Jahre vor seinem Tode vollendet, und übertrift zum Theil alles, was er je aus sich hervorgebracht hat. Dies ist Ardinghello's Urtheil darüber.

„Es stellt die Himmelfahrt und Krönung der Mutter Gottes vor; die zwölf Apostel stehen um den Sarg, der, statt der Madonna mit Blumen aller Art angefüllet ist, und blicken erstaunt auf, wo ihr Sohn sie von Wolken emporgetragen, mit Engeln empfängt und krönt. Die Mutter ist eine der frischesten weiblichen Gestalten, noch blühend wie eine Jungfrau, doch voll edlem Ernst, wie eine Matrone, voll heisser wunderbarer Empfindungen der Seligkeit, im Taumel neuer Gefühle, wie vom Erwachen, alles groß an ihr, und herrlich schön. Sie faltet die Hände kreutzweis an die Brüste und blickt durchaus gerührt mit entzücktem Auge auf ihren Sohn. Ihr Gesicht ist nach ihm hingewandt, und man sieht ganz die rechte Seite, und vom linken Auge nur den heissen Blick; große schwarze Augen mit einem zarten Bogen Augenbraune, und dunkelblondes Haar unter dem langen grünen Schleyer, der sich hinter dem rechten Ohr hinabzieht. Christus ist feurig im Gesicht, wie ein sonnenverbrannter Kalabrier — — und sein ausgestreckter

rechter

rechter Arm voll Kraft und Nerve, womit er ihr den Kranz aufsetzt. Der Engel mit Blumen in der Rechten an ihm hat einen Kopf voll himmlischer Schönheit, sonniglich entzückt: es scheint ihm überall Glanz aus seinem Gesichte hervorzubrechen. Die Anordnung ist durchaus reitzend, und bildet das schönste Ganze. Die Auffahrt geschieht ganz gemach, auf einer dunkeln dicken Wolke mit lichtem Saume, und hat nicht das leichte Schweben, wie in andern Gemälden davon; aber eben dadurch gewinnt die Handlung Natur und Majestät. Raphael hatte eine sehr reine klare Empfindung, die ihn minder fehlen ließ, als Andrer scharfer Verstand. Je länger man den Christus betrachtet, desto mehr findet man etwas übernatürlich Göttliches, das sich nur gütig herabläßt; das Demüthige der Madonna stimmt einen nach und nach dazu. Es ist etwas erstaunlich mächtiges und gebieterisches in seinem Wesen, das mehr im Ausdruck liegt, als in den Formen selbst; wunderbare Strenge und Güte mit einander vereint. — — Je mehr man nachdenkt, und fühlt, und Gestalt nachgeht; desto wahrer findet man diesen Christuskopf. Ich kann von diesem Gemälde nicht wegkommen, und möchte Tagelang mit Wonne daran hangen. — — Es

gehört unter das Höchste, was die Malerey aufzuzeigen hat, diese Mutter, und dieser Sohn, und die vier Engel um sie her; und ich kann mich nicht von der Herz- und Sinn-ergreifenden Wahrheit und Hoheit wegwenden. — — Die Apostel unten sind schwach und matt dagegen, und nur wie welkend sterblich Fleisch, des Contrastes wegen; aber durchaus vortrefliche Männergestalten, besonders Petrus, und ein andrer im Vordergrunde, in Bewegung und Leben!" Die Kuppel in der Johannis-kirche zu Parma, von Correggio, eine Himmelfahrt Christi, setzt den Reisenden in neues Erstaunen. Er kömmt in Florenz an, und ordnet die neuen Kunstwerke, und beschreibt verschiedne davon seinem Freunde.

Die Venus von Medicis erhält eine weitläuftige Zergliederung; sie ist gut gerathen, nur oft zu schwülstig und empfindend! „Komm und sieh, sagt er am Ende, und fühle, und traure herzinniglich, daß sie nicht den Mantel von dir sich umwirft, dich zu begleiten!" In Florenz gefällt es ihm nicht mehr, er will auf und davon, um das Verderben am Hofe nicht mehr mit Augen anzusehen. Er eilt auf sein Gut, und ladet seinen Freund mit Cäcilien dahin ein. Diese brechen von

Vene-

Venedig auf, aber Ardinghello ist weg, Fiordimona, als Ritter verkleidet, hat ihn überrascht, und mit ihr durchstreift er jetzt Italien, dessen schönste Lagen hier beschrieben sind. Eine junge Spanierin bey Portici, auf dem Landgute ihres Liebhabers, Sohns des Vicekönigs, verliebt sich in die verkleidete Buhlerin, eine Dame in Ardinghello: sie sind in Gefahr und fliehen nächtlicher Weile wieder nach Rom. Er will sich dort mit seiner Reisegefährtin vermählen, aber das Schicksal wirft ihn neuen Gefahren entgegen, statt ihm Ruhe zu gönnen. Er wird Nachts an dem Hause seiner Geliebten von einem Bewaffneten angefallen, dem er aber den Dolchstoß ausparirte, und mit dem Degen das Leben nahm. Eine andre Gestalt drang jetzt auf ihn ein: auch diesen, der Stimme nach der Cardinal Medicis, hielt er ab, gab ihm Wunden in die Hände, und floh zu Demetri. Der Ermordete war Vetter des Papstes, und dieser suchte den Mord zu rächen. Ardinghello floh, als Franciscaner verkleidet, und Fiordimona bekam Arrest. Er trennt sich schwermüthig von dem schönen Italien, und segelt zu seinem Diagoras nach Smyrna, mit dem er nun weite Seereisen durch Asien macht. Er treibt Seeräuberey, und macht reiche Beute in

den Sicilianischen Gewässern. Ulazal wurde sein Freund, und durch ihn und Diagoras bewirkt Ardinghello bey dem Sultan Amurath die Erlaubniß, auf den Inseln Paros und Naxos eine italienische Colonie anzulegen. Er schreibt dies an Demetrin, und dieser sendet Werber in allen großen Städten Italiens umher, und führt eine Schaar von reichen und frohen jungen Leuten in diese Inseln. Fiordimona verkauft ihre Güter, und kömmt mit Zwillingen an, die Spanierin auch: Cäcilie heyrathet, oder besser, überläßt sich dem venetianischen Nobili, Ardinghello's Freund, kömmt auch mit ihm und großen Reichthümern an, Emilie, Gabriotto, und alle vorher in die Geschichte verwobene Menschen finden sich, romanmäsig hier wieder, nur Fulvia starb unterwegs. Man baut eine Stadt, und Tempel, und Demetri, welcher als Oberpriester herrscht, predigt seine neue schöne Lehre. Ein Staat wird eingerichtet, wie keiner war, und keiner seyn kann. Allgemeine Gleichheit ist Grundgesetz; völlige Freyheit seiner Person, Gemeinschaft der Weiber, ein Staat, der, trotz seiner sehr übel berechneten Grundsätze, mit dem stolzen Gedanken umgieng, einst die türkische Macht in Europa zu vertilgen, und der, gewiß nicht durch die Gewalt

des

des Schicksals, wenn er je vorhanden gewesen wäre, sondern durch seine innre Mängel hätte zerfallen müssen. Dies ist der Inhalt dieses Künstlerromans; mein Urtheil gab ich ihnen bereits, ich sehe dem Ihrigen entgegen; doch kann ich es prophetisch weissagen. Sie werden es mit mir bedauren, daß ein so fähiger Kopf nicht lieber mit kühlerem Sinn sich der Kunsttheorie ganz widmen, als einen solchen Roman schreiben wollte. Er würde den lautesten Dank jedes Kunstkenners und Künstlers verdienen, da er das vorzügliche Talent besitzt, in seinen Beschreibungen und Bemerkungen, wo er will, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden. Leben sie wohl.

---

## Zwanzigster Brief.

---

Sehen sie, liebster Freund, so sind wir Menschen; so wechselnd und unbeständig, wie unsre Schicksale sind auch unsre Neigungen und Freuden! Wohl gedenke ich der Zeit noch, wo ich mit einem Dutzend meiner ernsten Briefe über Kunstgegenstände kaum einen Dank, und mit der Mittheilung eines schalen

Romans eine Umarmung bey ihnen verdient hätte! Und jetzt — Nur keinen Ardinghello mehr, und keine glücklichen Inseln, wie die Zauberinseln dieses irrenden Ritters — schreiben sie mir. Ich wußte das gleich voraus, daß sie mich selbst wieder um ein Buch von gesetzterem, festerem Inhalt bitten würden, da ich wohl weiß, wie sie auch bey ihrer Erholung immer höhere Zwecke vor Augen haben, da ich ihren Durst kenne, in der Theorie der schönen Künste recht tief einzudringen, und besonders durch Prüfung und Zergliederung der Urtheile solcher Männer, denen die Nationen einen bleibenden Werth zuerkannten, ihre eignen Einsichten zu erweitern; Freund, ich bin leicht gewonnen: wenn sie nur meine zween Briefe über Ardinghello nicht ganz bereuen, so kehren wir Hand in Hand, und mit unverdorbnem Sinn, noch zu rechter Zeit, aus den Reihen hüpfender Buhlerinnen und lüsterner Jünglinge in die Versammlung von Männern, die auch fühlen, ohne zu schwärmen, und viel wirken, ohne viel davon zu reden. Büsching, Hagedorn, Webb, Mengs, Manso, de Piles, fanden sie ihres vollen Beyfalls werth: sie werden auch nicht unzufrieden seyn, wenn ich jetzt den sowohl in England, als in andern Ländern, und auch bey

uns,

uns, wo der gute Geschmack Wurzel gefaßt hat, als Maler und Kenner berühmten Josua Reynolds dergleichen verehrten Namen an die Seite setze. Seine Bildnisse sind meisterhaft; wie lieblich lächeln nicht die kleinen Mädchen, welche unser Bause nach seinen Zeichnungen, so vortreflich ausgearbeitet hat! In der Geschichtsmalerey hat dieser Künstler neue Beweise seiner Größe durch einige Gemälde in der Shakespears-Gallerie gegeben; aber auch seine Reden über Gegenstände der Malerkunst sind vortreflich. Als Präsident der königlichen Malerakademie in London gab ihm sein Eifer, den Geschmack auszubreiten, und der englischen Nation auch im Ruf ihrer Kunstfertigkeiten Vorzüge vor jeder andern dadurch zu erwerben, zu sichern, und die langen Versäumnisse vieler Jahre durch desto sorglichere Ausbildung, Anstrengung wieder einzubringen, häufige Gelegenheit, seine Gedanken, seine Plane, und die überdachtesten Mittel zu ihrer Ausführung, öffentlich zu äussern: und immer tritt er mit einer Würde auf, seinem Gegenstand, seiner Stelle, und der Versammlung angemessen, vor welcher er spricht. Immer las man diese Reden einzeln mit großer Begierde; sie wurden selten; und man verband sie in einer Samm-

lung, die unter folgendem Titel ins Deutsche übersetzt wurde: Josua Reynolds akademische Reden, über das Studium der Malerey, zur Bildung junger Künstler, und zur richtigen Beurtheilung der besten Werke der Kunst. Nach der neuesten Originalausgabe, aus dem Englischen übersetzt. Dreßden, bey Hilscher. 1781. 8. 332 Seiten. Ich werde mich sehr bemühen, ihnen mit Weglassung alles dessen, was nicht sowohl die Künste, als die minder wichtigen Schicksale der Londner Akademie betrift, den Geist dieser sieben schönen Reden in seiner ganzen Fülle darzustellen. Sie werden den geübten, denkenden, und selbst arbeitenden Künstler in ihrem Verfasser entdecken, der meines Lobes nicht bedarf. Diese sieben Abhandlungen beschäftigen sich mit nützlichen Untersuchungen über den Werth der schönen Künste, über Schwierigkeiten in der Malerey, über die Mittel zu ihrer Hebung. Sie sind überschrieben:

I. Ueber den Nutzen einer wohleingerichteten Akademie, und über das rechte Studium der Malerey überhaupt.

II. Ueber

II. Ueber die Theorie der Kunst, und über die verschiedne Methode bey dem Studio der Malerey.

III. Von allzugenauer Nachahmung der Natur.

IV. Vom großen Styl.

V. Ueber den verschiednen Styl in der Malerey.

VI. Von malerischer Nachahmung.

VII. Vom Geschmack in der Malerey.

Reynolds hielt die erste Rede bey Eröfnung der Londner Malerakademie am 2ten Jänner 1769. Nach einer schicklichen Danksagung an den König, der das Institut genehmigte, und mit Beystimmung des Parlaments, durch reichliche Jahreseinkünfte demselben Dauer gab, geht er ganz kurz die Erfordernisse einer nutzbaren Akademie durch; sie muß nur die tauglichsten Lehrer anstellen: sie muß Vortreflichkeiten früherer Künstler aufbewahren und sammeln, um den Lehrling durch den Anblick derselben mit den überstandenen Schwierigkeiten jener Muster vertraut zu machen, und sie so leichter zum Ziele zu leiten: sie muß hauptsächlich darüber wachen, daß von ihren Schülern ein uneingeschränkter Gehorsam gegen die Regeln der Kunst, welche durch den Gebrauch der größten Meister ein gesetzliches Ansehen erhalten haben, beobachtet werde; ihre

ihre Jünger müssen solche Modelle, „die durch den Beyfall aller Jahrhunderte bewährt worden sind, als vollkommne untrügliche Wegweiser, als Gegenstände ihrer Nachahmung, nicht ihrer Critik, betrachten. Regeln sind nie Fesseln des Genies: dieses Vorurtheil schadet der Kunstvollkommenheit ungemein.“ Hat der Schüler alle Fertigkeiten erlangt, die nur durch strenge und genaue Beobachtung der Regeln sich erreichen lassen, hat er die festeste Hand, die geübteste Kenntniß der Verhältnisse, hat er sich mit der Zergliederungslehre durchaus bekannt gemacht, und die unumstößlichen Grundsätze der Perspectiv inne, dann mag er anfangen, freyer zu zeichnen, freyer zu malen; er wird nach Regeln arbeiten, ohne es zu wissen, er wird nie in Gefahr seyn, von einem allzulebhaften Geist irre geführt zu werden. Dies war der Weg, auf welchem die gerühmtesten Meister voriger Zeit sich der Vollkommenheit näherten. Die Stelle ist zu schön, zu reich an Wahrheit, als daß ich ihr nicht eine kleine Stelle hier einräumen sollte. „Wenn sie (die älteren Maler) einen Gegenstand gewählt hatten, so entwarfen sie verschiedene Skizzen, alsdann eine völlig ausgeführte Zeichnung des Ganzen: nach dieser eine correktere Zeichnung jedes besondern

sondern Theils, der Köpfe, Hände, Füße, und der Hauptpartien an den Gewändern. Nun erst malten sie das Gemälde, und verbesserten es, wenn es vollendet war, nach der lebenden Natur. Deswegen scheinen uns jezt Gemälde, die mit solchem Fleiß gearbeitet sind, Zauberwerke zu seyn, wir wähnen, ein mächtiger Genius habe sie auf einen Strich hingesezt.“ Anstatt in der Leichtigkeit der Hand, in der schädlichen Eile, im Farbenschimmer, in der natürlichsten Nachahmung der Stoffe an Gewändern, mit andern im Wettstreit zu seyn, strebe der Schüler einer guten Akademie nach dem höheren Vorzug, seine Kleidungen anmuthig, und in großem Geschmack zu werfen, und seinen Personen Grazie und Würde zu verleihen. Viele Kunstschulen irren auch darin: daß sie den Lehrling nicht anhalten, nach lebenden Modellen genau, und bis aufs Zufällige genau zu zeichnen: ist die Stellung getroffen, so darf der Schüler ändern, hinzuthun, und eine Zeichnung von dem ohne Rüge vollenden, was die Figur ihren Gedanken nach seyn sollte, nicht was sie ist. Der Schaden ist beträchtlich, den er dadurch nimmt. Er wird früher für das Auge des Nichtkenners arbeiten, aber er wird im Wahren der Kunst, in der Richtigkeit und Bestimmt-

stimmtheit, in der Kenntniß des Körperbaues zurückbleiben. Die größten Maler kopierten ihre Modelle äusserst sorgsam: ihre Zeichnungen sind Beweise davon. Schönheit und Grazie läßt sich in der Folge leichter bey ausgeführten Arbeiten hinzufügen, wenn der Künstler vorher oft und aufmerksam die menschliche Gestalt beobachtet, und durch ihre genaue Nachahmung seinen Verstand geschärft und erleuchtet hat.

Die zweyte Rede: über die Theorie der Kunst, und über die verschiedne Methode bey dem Studio der Malerey, wurde durch die öffentliche Vertheilung der akademischen Preise, den 11. Dec. 1769. veranlaßt. Das Studium der Malerey hat drey Perioden, die erste ist nur auf die Anfangsgründe eingeschränkt: in ihr soll der ganz junge Künstler, die Fertigkeit, jeden Gegenstand zu zeichnen, eine erträgliche Leichtigkeit in der Behandlung der Farben, und Bekanntschaft mit den einfachsten Regeln der Zusammensetzung erlernen. Was zaudere ich, ihnen die eignen, so vortreflichen Worte des Verfassers selbst herzusetzen; sie sind, nebst einigen Anweisungen, zur leichtern Erreichung des großen Zwecks der Malerey, die ich ihnen nachher ganz kurz hinlegen kann, das Gedachteste

teste und Schätzbarste dieser Rede. Gewiß werden sie auch im Ausdruck, im Periodenbau den gebildeten, sprachkundigen und geübten Denker nicht vermissen; und auch um deswillen gebe ich ihnen bisweilen zu ihrem Vergnügen eine ganze Stelle aus seinen Abhandlungen. „Hat der Künstler einmal die Geschicklichkeit erlangt, sich mit einem gewissen Grade von Richtigkeit auszudrücken, so bemühe er sich nun, Gegenstände für den Ausdruck zu sammeln; einen Vorrath von Gedanken zusammen zu bringen, die er nach Beschaffenheit der Umstände verbinden und abändern kann. Er hat jetzt die zweyte Periode seiner Kunst erreicht; er strebe jetzt nach der Kenntniß alles dessen, was bisher Großes und Schönes durch die Kunst hervorgebracht worden ist. Bisher genoß er den Unterricht eines bestimmten Lehrers, jetzt sey die Kunst selbst sein Meister: auf sie seyen seine Augen gerichtet: er ist jetzt fähig, ihre erhabneren und abgezogeneren Wahrheiten von ihr selbst zu lernen. Vollkommenheiten, die er in den Arbeiten Vieler zerstreut findet, werden jetzt in einen allgemeinen Begrif vereinigt, der seinem Geschmack zur Leitung und seiner Einbildungskraft zur Erweiterung und Veredlung dient. Nie wird er unter den vielen

Mustern, die seine Aufmerksamkeit anziehen, einem einzelnen abergläubische Bewunderung gönnen: er wird aufhören, einem Liebling zu folgen, wo dieser aufhört, vortreflich zu seyn. Aber noch lebt er in der Zeit der Unterwürfigkeit und Zucht; denn wenn er gleich dem Ansehen eines einzelnen Meisters sich nie blindlings überlassen wird, da er viele zu Rath ziehen kann, so muß er doch noch immer Mißtrauen gegen sein eignes Urtheil haben (selbst seine Wahl aus vielen nur durch den Beyfall von verständigen Freunden rechtfertigen) und jeden Abweg fliehen, wo er keine Fußtritte eines der ersten Meister entdeckt. Die dritte und letzte Periode befreyt den Schüler von aller Unterwürfigkeit unter irgend eine Autorität, ausser derjenigen, die nach seinem eignen Urtheil von der Vernunft unterstützt wird." — —

„Von dieser Zeit an setzt er sich mit seinen Meistern, denen er zuvor als Lehrern gefolgt war, in einen Rang; er herrscht jetzt unumschränkt über die Regeln, die ihn vorher fesselten. Nicht mehr vergleicht er die Werke der Kunst untereinander, sondern er prüft die Kunst nach der Natur, ihrer ewigen Lehrerin: durch diese Prüfung verbessert er Fehler, ersetzt Mängel, und fügt hinzu, was der Fleiß frühe-

rer Künstler zur gänzlichen Vollkommenheit noch

übrig

übrig ließ. Ist seine Urtheilskraft vest, sein Gedächtniß mit allen erforderlichen Kenntnissen bereichert, dann darf er ohne Zagen die Stärke und Kühnheit seiner Einbildungskraft versuchen.

Die Seele, die einer solchen Zucht ihre Entwickelung verdankt, kann sich dem glühendsten Enthusiasmus preiß geben, darf es wagen, in Gegenden der wildesten Imagination ihr Spiel zu treiben; die eigenthümlich erlangte Würde, die ihm der lange und vertraute Umgang mit den größten Geistern verlieh, wird sich in allen seinen Unternehmungen äussern; und er wird mitten unter seinen Lehrmeistern nicht als Nachahmer, sondern als Nebenbuhler stehen." Gewiß hat ihnen diese Stelle sehr viel Vergnügen gewährt: es gehört die genaueste Kenntniß des Gegenstandes dazu, um solche Gedanken zu erzeugen, die geübteste Urtheilskraft, um sie so zu ordnen, und die gebildeteste Sprachkunde, um sie so auszudrücken. Herr Reynolds weiß die einmal erlangte, bewirkte Theilnahme an seinem Vortrag bis ans Ende zu erhalten: er bemüht sich, seinen Schülern den leichtesten Weg zur Vollkommenheit bekannt zu machen. „Der Schüler muß keine Gelegenheit versäumen, die Arbeiten anderer, und besonders der vortreflichsten Künstler, genau

zu beobachten. Aber wer hat den Werth jedes Malers so bestimmt, daß der Lehrling nur die vortrefflichsten auswählt und nützt? Werke derer, die schon die Probe aller Zeitalter ausgehalten, haben einen Anspruch auf diese achtungsvolle Auswahl! Daß ihr Ruhm so fest steht, und so lange unerschüttert blieb, ist Beweises genug, daß sie solchen keinem Eigensinn einer Mode zu verdanken haben. Solche Werke kann der Lehrling nie zu viel studiren. Aber wie soll er dies? Soll er bis ins Kleinliche kopiren? Nein; er fällt dadurch in die gefährlichste Gewohnheit, ohne Wahl nachzuahmen: und diese Gefahr wiegt den Nutzen weit auf, den ihm das Kopiren etwa in Ansehung der Farbenmischung und Behandlung gewähren könnte. Doch wird ihm auch bey der Farbengebung die Natur die allersicherste Lehrerin seyn. Um nützlich zu kopiren, muß man nur die Theile ausheben, die ein Werk vorzüglich bemerkungswürdig machen. Besteht aber die Vortreflichkeit in der allgemeinen Wirkung desselben, so entwerfe man eine Skizze von der ganzen Einrichtung des Gemäldes: man bilde bloß die Begriffe grosser Meister nach, man bestrebe sich, nach ihren Grundsätzen, und nach ihrer Denkart zu erfinden, und sich ihren Geist eigen zu machen.

Wie würde Raphael, Michel Angelo, Rubens, diese Scene entworfen haben? So frage sich der Schüler, dem es um bleibenden Ruhm als Meister zu thun ist. Er wird noch leichter und sicherer gehen; wenn er sich befleißt, ein würdiges Gegenbild zu einem Gemälde zu verfertigen, das er für ein Muster hält: er stelle alsdann sein Werk neben dieses, und er wird dessen Mängel sehen, und aus diesem die wahren Ursachen der höheren Vollkommenheit lernen. Bey der Auswahl musterhafter Gemälde, darf der werdende Künstler nicht immer seinem eignen Gefühl allein trauen, er muß das allgemeine Urtheil der Kenner damit vergleichen, und sich mehr nach diesem, als nach seinem eigenen richten. Für den guten Styl in der Malerey empfiehlt er als Muster die Werke des Ludovico Caracci, dessen ungezwungene Breite von Licht und Schatten, dessen Einfalt der Farben an ihrem eigenthümlichen Platz, dessen feyerliche Dämmerung in seinen Beleuchtungen ihm vorzüglich gefallen. Vielleicht vermischt er den Ludovico mit unserm Hannibale, der doch gewiß in allen diesen Vorzügen die beeden andern übertraf! Da aber ihre Werke so selten ausser Bologna sind, so ist es nur wenigen Künstlern vergönnt, sich an ihren Vollkommenheiten zu ergötzen

und zu stärken. Rom besitzt nachahmenswerthe Schätze von eben diesen Männern, und gewiß hat Reynolds weise gesprochen, wenn er räth, keine Gelegenheit zu versäumen, die sich dem arbeitliebenden Kunstjünger zum Studium ihrer Arbeiten anbietet. Weiter empfiehlt er die öftere Wiederholung der anatomischen Uebungszeichnungen nach lebenden Modellen. Zu Hause wiederhole sie der junge Künstler aus dem Gedächtniß, und mit Farben. Dadurch gewinnt er an Leichtigkeit im Gebrauche der Farben, und übt zugleich seine Hand. Von seinem Genie lasse er sich niemals hinreissen: es führt ihn allzuleicht irre, und verleitet ihn oft, die kostbare Zeit der Uebung ungenutzt hinstreichen zu lassen, die ihm nie wiederkehrt."

Die Austheilung der Prämien von der Londner Akademie, am 14. Dec. 1770. setzte die Bemühungen des Präsidenten um die theoretische Bildung der Schüler aufs neue in Thätigkeit, er verschönerte dieses Fest durch eine dritte Rede: von der allzugenauen Nachahmung der Natur, welche den vorigen nicht an Scharfsinn, tiefer Einsicht und edler Sprache weicht. Der Künstler ahme die Natur nach, aber nie folge er ihr auch in ihrem minder Vollkommnen. Wer sie ganz,

nur

nur kopirt, wie er sie findet, der wird nie zur wahren Größe gelangen; der große Styl, der große Geschmack, den Alte und Neuere preisen, wird nur dadurch erlangt, daß man aus den Vollkommenheiten der Natur, da und dort das Vollkommenste findet, wählt, und mit Klugheit in ein Ganzes bringt. Dadurch werden Werke erzeugt, welche in einer Begeisterung gemacht zu seyn scheinen: so war der Jupiter und die Minerva des Phidias nur auf der Erde entstanden, von welchen die alten Critiker rühmen, sie seyen in einer so übermenschlichen Schönheit gebildet gewesen, daß man habe glauben können, der Künstler habe ihre Vorstellung vom Olymp selbst erborgt. Die Ueberreste alter griechischer Bildhauerkunst aus den besten Zeiten sind daher die sichersten Wegweiser, um durch Auswahl des schönsten, das höchste Schöne kennen und nachahmen zu lernen; und durch eigne genaue Beobachtung der Natur wird der weise Künstler, den aus jenen gesammelten Schatz immer mehren und sichern. Die vollkommne Schönheit kann nie in einer einzigen Gattung von Wesen, mit Ausschluß anderer, bestehen; sie muß alle die Charaktere vereinigen, die in diesen Gattungen schön sind: also nicht im Hercules,

nicht im Fechter, nicht im Apollo allein muß der Künstler höchste Schönheit suchen; sondern in der Form, die von allen zusammengesetzt ist, und die auf gleiche Weise an der muskelreichen Stärke des Hercules, an der Thätigkeit des Fechters, und an der Zärtlichkeit des Apollo Antheil nimmt. Dies muß der Maler bey seinen Zusammensetzungen nie aus den Augen verlieren: die Kenntniß dieser verschiednen Charaktere, und die Fähigkeit, sie abzusondern, muß eine seiner vorzüglichsten Bemühungen seyn. Hat er hierinn allen Fleiß angewandt, alsdann muß ihn die Untersuchung des eigenthümlichen der Natur, in sofern es von dem verschieden ist, was bloß Mode und Gewohnheit erfunden haben, beschäftigen. Seine Figuren müssen keine Modepuppen seyn, aber auch keine galanten, lächelnden Stutzer in griechischen Mänteln. Bloß die allgemeinen Eigenschaften, die an allen Orten und zu allen Zeiten immer ebendieselben bleiben, und die von keiner Reitschule, Tanzmeister, Haarkräußler und Schneider abhängen, muß er zu seinem Augenmerk machen. Dies ist schwer: der Künstler muß sich von allen Vorurtheilen seiner ersten Erziehung, seiner Zeitgenossen um ihn her, loßreissen, und sich auch hier der Leitung der

alten Künstler und ihrer Werke anvertrauen. Diese Forderungen macht Herr Reynolds hauptsächlich an den Geschichtsmaler: denn auch er verwirft die übrigen Gattungen von Gemälden nicht, bey welchen sie minder anwendbar sind. Der Endzweck des Geschichtmalers ist vorzüglicher, edler, tiefergehender, als der der übrigen: er malt für die Seele, diese für das Auge, für die Belustigung. Die Carricaturen eines Hogarths, Die Bauernstuben eines Tenier, Brouwer, Ostade, die Schlachten eines Bourgogne, die Landschaften eines Claude Lorrain, Berghems Viehstücke, und van Huysums Früchte und Blumen haben ihren Verfertigern eben so den Namen vortreflicher Künstler gesichert, als wir einen Satyrenschreiber, einen Epigrammenmacher, einen Hirtendichter, auch des ehrenvollen Beynahmens eines Dichters werth halten. Am Ende der Rede begegnet der Verfasser noch dem Einwurf, als ob er, dadurch, daß er dem Künstler, der im großen Styl arbeiten will, räth, die zufälligen kleinen Unterschiede in der Natur zu übersehen, eine sorglose und unbestimmte Manier in der Malerey begünstige. „Nein, sagt er, der Künstler muß dennoch deutlich und mit der genauesten Richtigkeit die all-

gemeinen Formen der Dinge ausdrücken. Ein fester und richtiger Umriß ist eine der charakteristischen Eigenschaften des großen Styls in der Malerey: und ich kann noch hinzusetzen, daß derjenige, welcher die Kenntniß einer genauen Form besitzt, die jeder Theil der Natur haben muß, diese Kenntniß auch mit der strengsten Genauigkeit und Richtigkeit in allen seinen Werken auszudrücken, bemüht seyn wird."

Sie sehen, Freund, Herr Reynolds hat sich einen Plan entworfen, nach welchem er in seinen Lehren der Malerkunst, den Kräften seiner Schüler gemäß, immer höher steigt, weiter fortschreitet, und sie dadurch zur Vollkommenheit leitet; er ist auch in der vierten Rede, die er bey der Preisertheilung den 10. Dec. 1771. ablegte, diesem schönen Plan getreu geblieben. Sie handelt jetzt: vom großen Styl in Gemälden. Auch von dieser vorzüglichen Abhandlung will ich den Inhalt in kurze Sätze für sie, lieber aufmerksamer Freund, zu zergliedern trachten. Der Verf. verlangte in der vorigen Rede, daß der Künstler, um eine vollkommne Form zu erhalten, kleine Besonderheiten übergehen, und nur allgemeine Begriffe beybehalten müsse. Hier will er zeigen, daß

die Anwendung dieses Satzes in allen Theilen der Malerkunst, in der Erfindung, Zusammensetzung, im Ausdruck, und selbst in der Färbung und im Faltenwurf dasjenige hervorbringe, was man den großen Styl nenne. Beyläufig berührt er auch damit verwandte Materien. Der Gegenstand eines Gemäldes, der edleren Gattung, muß entweder ein glänzendes Beyspiel einer höhern Tugend, oder eines höheren Leidens seyn. Es muß eine Vorstellung enthalten, die soviel möglich für alle Menschen, bey denen wenigstens unsre Malerkunst in Ansehen und Uebung steht, anziehend ist. Die Kraft, eine solche Geschichte sinnlich vor Augen zu stellen, ist Erfindung des Malers. Dieser muß hierbey seinem Hauptzweck alle andern unterordnen: er muß so wenig Nebenwerke, seyen sie auch noch so vollkommen, anbringen, als er, ohne die Wahrheit zu verletzen, und ohne der Deutlichkeit zu schaden, nur immer kann. Seine Hauptgruppe muß daher alle Vorzüge in sich vereinigen, die ihr zu geben möglich ist, sie muß das Auge zuerst anziehen und festhalten, sie muß die schönste, breiteste Lichtmasse auffangen, und alles andre im Gemälde muß nur zur Einstimmung des Ganzen mitwirken, ohne der Hauptgruppe den Rang streitig

machen zu wollen. Selbst in Bildnissen besteht Anstand, Reiz und Aehnlichkeit mehr darinn, daß der Maler die Hauptmiene faßt, als daß man jeden einzelnen Zug möglichst genau nachahmt. Der Maler muß selbst die historische Wahrheit bisweilen verletzen, um seine Hauptfiguren in der Schönheit, Würde auftreten lassen zu können, die sein Endzweck um die Handlung fordert, welche er schildert. Paulus war unansehnlich: der Maler läßt sich durch diese Nachricht nicht irre führen, ihn, wie den Alexander, mit einer hohen Seite, oder den lahmen Agesilaus, in schöner Mannsgestalt vorzustellen. Dies darf er, dies muß er: die Handlungen eines Mannes müssen bey ihm seine Körpergestalt bestimmen. Selbst alsdann, wenn er Porträte einmischt, kann er diese veredlen, ohne der Aehnlichkeit im Ganzen zu schaden. Um seinem Helden im Aeusserlichen die Würde eines großen Mannes geben zu können, um uns ihn so zu zeigen, wie wir geneigt sind, zu glauben, daß ein Held von seiner Edelmuth und Erhabenheit aussehen müsse, muß der Maler die Merkmale sorgsam studiren, welche im wirklichen Leben die äusserliche Hoheit und Würde ausmachen. Eben so muß er beym Ausdruck handeln: auch da jede Besonderheit

fliehen. Jede Person darf nur den Ausdruck haben, den Leute von ihrem Rang, in einer solchen Lage zu äussern pflegen. Bernini hat daher eine Rüge verdient, da er in einer Statue den steinschleudernden David mit dem niedrigsten Ausdruck, und, um recht viel Anstrengung anzudeuten, in die Unterlippe beißend, vorstellte. Weder allgemein, noch anständig ist dieser Ausdruck. Auch bey der Farbengebung muß im großen Styl alles kleinliche Spiel kleiner Lichtpunkte, und Stellen vermieden werden. Ruhe auch durch breite Lichtmassen, durch breite Stellen vor einer gutgewählten Farbe, giebt dem Gemälde viel Edles. Dies wird auf zweyerley Art bewirkt. Wenn, erstens, die Farben nicht viel weiter, als auf das bloße Helldunkel gehen; oder auch zweytens, wenn sie sehr abstechend und stark hingesetzt werden. Die Bolognesische Schule giebt Beweise von der erstern Art, die Römische und Florentinische von der zweyten. Der Geschichtmaler, der den großen Styl anwendet, verliert sich auch nicht in Bezeichnung verschiedener Gewänder und Stoffe. Bey ihm ist Kleidung, mehr nicht als Kleidung, nicht von Wolle, noch von Linnen, noch Seide, noch Atlas, noch Sammt. Freylich für das Auge ist eine solche Aufmerksamkeit des

Ma-

Malers auf den Ausdruck der Stoffe höchst angenehm: aber die höhere Gattung der historischen Malerey hat einen weit höheren, edleren Endzweck, als bloßen Augenkitzel: sie darf überdies ihre Vorstellung, ihre Hauptgruppe nicht der Gefahr aussetzen, über dem Reiz des blendenden Gewandes übersehen zu werden. Auf den Faltenwurf muß er desto mehr Mühe verwenden: nur muß man ihm diese Mühe nie anmerken, er muß nie ins Gesuchte fallen.

Auf diesem hier gezeichneten Pfade hat die Römische, Florentinische und Bolognesische Malerschule die Vollkommenheit gesucht, und ist ihr am nächsten gekommen durch den großen Styl: die Venetianische, die Niederländische und Flämmische Schule setzte selbst ihren Endzweck in die Zierlichkeit, welche die Augen belustigt, und auch sie hat diesen im hohen Grad erreicht. Herr Reynolds mag wohl darinn zu weit gehen, und vergessen, daß Ausnahmen statt finden. Rubens hat gewiß auch fürs Herz gemalt, und auch ihm spricht er durchaus den großen Styl ab. Nicht minder hart ist sein Urtheil über Tintoret, und Paul Veronese: sie scheinen, sagt er, in keiner andern Absicht gemalt zu haben, als um wegen ihrer Fertigkeit im mecha-

nischen

nischen Theil der Malerkunst bewundert zu werden, und damit zu prangen. Er warnt daher für der Nachahmung des Venetianischen Styls. Er mag darinn immer auch zu weit gehen; denn zum vollkommnen Maler gehört doch auch Farbenwahrheit: wir vermissen sie selbst in den meisten Werken Raphaels, und urtheilen, daß ihr Mangel der Wirkung des Ganzen schädlich sey, und um diese gründlich kennen und üben zu lernen, sind Arbeiten aus der venetianischen Schule vorzüglich zu empfehlen. Freylich darf der höhere Zweck der Kunst darüber nicht verlohren gehen: aber vernachlässigen soll der Schüler auch diese nicht. Reynolds spricht offenbar leidenschaftlich, wenn er die Gemälde der beeden genannten Künstler mit einer leeren Erzehlung von einem leeren Kopfe, voll von wüthendem Geräusch, ohne Bedeutung, nennt. Das ist hart, und sein Beweiß ist nicht gültig geführt. Wie manches Gemälde hat nicht Paul verfertigt, das kein Fest, keine Heyrath, oder Procession, oder Wundergeschichte vorstellt? Nur eins, das mir sogleich beyfällt! Alexander im Zelt der Frauen des Darius: oder der Besuch der Elisabeth bey Maria; wo sind da vierzig Personen, wie der Verf. den guten Venetianer behaupten

läßt,

läßt, daß zu einem historischen Gemälde nöthig seyen? Er hat sich gegen das Uebliche oft versündigt, aber haben das nicht auch Künstler aus der Römischen und Bolognesischen Schule gethan? Wie komisch sind die Fehler gegen das Uebliche der Zeit in Raphaels Heliodorus? Der Verfasser tadelt die Venetianer durchaus, übereilt sich da und dort mit seinen Schlüssen, nur um diesen Tadel rechtfertigen zu können. In einer der frühern Reden lehrte er den Schüler, überall das Vortrefliche zu sammeln: er kann dies auch bey den Arbeiten eines Titian, Paul Veronese; er darf nur dem Rathe des Verfassers folgen, und diese Meister verlassen, wo sie aufhören vortreflich zu seyn. Noch schlimmer kommen die Maler der Flandrischen und Niederländischen Schulen in Absicht auf Geschichtsmalerey hinweg: sie zeigen uns ganz und gar nur ihre Landsleute und Landsmänninnen, nur ihre Häuser und Landschaften. Wie viele Einwürfe werden sie nicht selbst dagegen machen können! Wie manches Gemälde wird ihnen beyfallen, das trotz der zarten Behandlung ganz fürs Herz gearbeitet war, also den Zweck des großen Styls erreichte! Rubens wird hier mehr als Landschafter angeführt: das waren wohl seine wenigsten Arbeiten,

ten, und nach ihnen ist er wohl am wenigsten zu beurtheilen. Uebrigens hat der Verfasser darinn Recht, daß der Künstler, welcher sich mit den unter-geordneten Arten der Malerey beschäftigt, desto mehr bemüht seyn müsse, in der Farbengebung und reinen, zierlichen Behandlung vollkommen zu wer-den; weil seine Hauptabsicht das Vergnügen des Gesichts ist. Vom großen Styl kann der klei-nere borgen: der Porträtmaler kann seinen Kopf veredlen, und das Gewand, worein er die Person kleidet, so wählen, daß es nicht von Mode und Schneider abgehangen zu haben scheint, aber es ist schwer und mühvoll. Auch läßt sich ein zusam-mengesetzter Styl aus beeden gedenken, und in diesem ist Correggio vorzüglich glücklich gewesen. Edle Einfalt des großen Styls ist bey ihm mit Zierlichkeit verbunden. Ich gebe ihnen, lieber Freund, beym Schluß dieser Rede die Hofnung, daß vielleicht Herr Reynolds in einem und dem andern Stück in der Folge sein Urtheil ändern werde. Schon diese Hofnung wird ihnen angenehm seyn.

Der Gegenstand, welchem der Verfasser die fünfte Rede, die er den 10. Dec. 1772. öffentlich bey der Preisaustheilung hielt, widmet, enthält gleich-

gleichsam eine Folge der vorherigen: dort sprach er über den großen Styl in der Malerkunst, hier zeigt er die Verschiedenheit des Styls. Es ist also Fortsetzung des vorigen. Gleich im Anfang sucht er dem Einwurf zu begegnen, als ob er bey seiner Bemühung den großen Styl möglichst zu empfehlen, alle Arten der Malerey, die sich nicht mit demselben beschäftigen, verächtlich machen wolle. Die öffentliche Critik mochte ihm vielleicht da und dort ein Wörtchen von der Art zugeflüstert haben, wie ich am Ende der vorigen Rede eins und das andre für ihr weiteres Nachdenken aushob. In ihrer Art, an der Stelle, wohin sie gehören, meynt er, seyen auch diese Arbeiten großer Meister vollkommen, nur dürfen sie mit Vorstellungen, die im großen Styl gedacht, erfunden, zusammengesetzt, und gefärbt sind, sich nicht messen. Er hat Recht, sobald Veredlung der Seele der einzige Zweck der Malerey ist, aber wenn Täuschung, Belustigung des Auges mit zu ihren Absichten gehört, so muß der Künstler auch diese zu erreichen suchen, wenn wir ihn vollkommen nennen wollen. Auch liegt, nach meinem Bedünken, in dem Satz wenig Trost, wenig aufmunterndes zur Nachahmung des großen Styls. Hören sie ihn: „Man richte die vorzüglichste

lichste Aufmerksamkeit auf höhere Vortreflichkeiten in der Kunst: man umfasse dieselben, und auch mehr nicht, und bleibt doch noch in der ersten Classe. Wir werden es bedauern, daß dem Künstler unzählige Schönheiten fehlen; er kann sehr unvollkommen seyn; aber er bleibt doch immer eine unvollkommne Person von der höchsten Ordnung." Als ob ein schlechter König nicht des nehmlichen Tadels werth wäre, als ein schlechter Bauer! Er wird härtere Rüge verdienen, als dieser, weil er sich einer großen Arbeit unterzog, ohne die Kraft zu besitzen, welche ihre Vollendung erfordert. Er zieht ferner gegen diejenigen Kunstrichter zu Felde, welche mehr in Gemälden finden, als der Maler auszudrücken vermochte. Diese suchen Schönheiten zu vereinigen, die sich nicht vereinigen lassen: sie setzen den höchsten leidenschaftlichen Ausdruck neben die ungetrübteste heiterste Schönheit! Das ist fehlerhaft: solche Leute vergessen die engen Grenzen der Kunst. Sie lassen sich von ihrer Einbildungkraft irre führen. Allein Unrecht hat wohl der Künstler nicht, der bey jedem leidenschaftlichen Ausdruck zugleich auch die Schönheit der Bildung zu erhalten sucht: Venus kann ja auch zürnen, und Pallas, und Juno; aber ihr Zorn wird nie der einer Dirne seyn. Ist der

Maler im Ausdruck der Leidenschaft behutsam, wählt er nie den Ausbruch, sondern mehr das Entstehen derselben, so darf ihm nie bange seyn, die Schönheit der Bildung dabey zu verlieren. Freylich hat die englische Akademie auch in neuern Zeiten, in historischen Stücken, z. B. in den Gemälden der Shakespears-Gallerie manchen Schritt über diesen Maasstab hinweg gethan. King Lear, Hamlet, Henry wüthet da bisweilen, und verzerrt seine Miene; wenn das zum großen Styl gehört, was dem Schauspieler kaum zu verzeihen ist, so mag freylich Schönheit der Bildung oft dabey vernachlässigt werden. Herr Reynolds wirft selbst dem älteren Plinius vor, er habe in seinen Beschreibungen alter Kunstwerke zu viel gesehen, was unmöglich zu gleicher Zeit ausgedrückt werden konnte: das mag ich nicht entscheiden, und auch sie werden sich kaum in diesen Streit mischen, da keine geltende Entscheidung möglich ist. Die Vereinigung verschiedner Vortreflichkeiten in einem Gemälde ist überaus schwer: und nur das fähigste Genie kann ohne die geringste Gefahr, in allem mittelmäßig zu bleiben, ein solches Unternehmen wagen. Besser, er lernt eine der andern unterzuordnen. Hier nun Beyspiele der größten Meister, welchen dies glückte.

Ihre Hauptwerke sind Arbeiten auf nassem Kalk, all Fresco. Allzukleine Zierrathen sind da nicht anzubringen. Raphael steht oben an: „seine Oelgemälde sind nicht mit den Arbeiten desselben in Fresco zu vergleichen, sagt der Verf.: Trockenheit, Kleinheit der Manier läßt sich ihnen zum Vorwurf machen!" Er hat aber gewiß auch bewundrungswürdige Stücke in Oelfarben hervorgebracht, wie so manches seiner Muttergottesbilder, wie die Verklärung selbst beweißt. Das, was einem Raphael seinen Ruhm bey allen Jahrhunderten sichern wird, was eigentlich seine Größe ausmacht, Erfindung, Zeichnung, Ausdruck, das ruht auch auf seinen Oelmalereyen, wie auf den Entwürfen mit der Reißfeder. Nach Raphael rühmt der Verf. die Verdienste Michel Angelo's um den hohen Styl: er vernachlässigte sogar die geringern Zierlichkeiten und Grazien der Kunst, aber in Richtigkeit der Form, in Kraft des Charakters war er vollkommen. Michel Angelo besaß, nach des Verf. Urtheil, mehr Genie und Einbildungskraft, als selbst Raphael. Dieser mehr Geschmack, Lebhaftigkeit, Schönheit. Dennoch ist Raphael größer als jener. Die Stelle ist vortreflich, welche dieses Größten Verdienste schildert. „Seine Vortreflich-

keit liegt in dem Eigenthümlichen, in der Schön=heit und Majestät seiner Charaktere, in der richti=gen Anordnung seiner Zusammensetzung, in der richtigsten Zeichnung, in der Reinheit des Ge=schmacks, und der schicklichen Anwendung der Be=griffe anderer Menschen zu seiner Absicht. Nie=mand übertraf seine Beurtheilungskraft, womit er seiner eignen Achtsamkeit auf die Natur, seiner Auswahl ihres Vortreflichsten, die Kraft des Mi=chel Angelo, die Schönheit und einfache Würde der Antiken hinzufügte. Er ist der größte, denn er hat eine größere Anzahl höherer Eigenschaften der Kunst vereint besessen, als kein andrer." Es giebt einen andern Styl, der dem großen nachsteht, aber auch viel Verdienstliches hat. Der Verfasser macht ihn in folgender Beschreibung kenntlich. „Ein ge=treues Gemälde einer Seele, ob es gleich nicht von der erhabensten Gattung, sondern unregelmäßig, wild, unausgebessert, aber doch mit dem Geiste und der Festigkeit bezeichnet ist, welche Werken des Ge=nies eigen ist, wird immer Aufmerksamkeit verdie=nen, und auffallender als eine Verbindung vieler Vortreflichkeiten seyn, die nicht wohl zusammen hängen, oder vielleicht auch als ein Werk, das selbst alle Schönheiten, aber nur in mittelmäsigem Grad besitzt."

besitzt.“ Dergleichen Arbeiten, z. B. eines Salvator Rosa, haben zwar nichts von der Erhabenheit und Würde des großen Styls, sind leer an Grazie, Zierlichkeit, Einfalt; aber sie wirken mächtig, wie die ungebaute Natur, wie die Einöde mit Felsenabgründen, die den Begrif des Ernstes und der Feyerlichkeit erzeugt. Seine Gegenstände harmoniren, denn alle sind der rauhesten Natur abgeborgt. Gerade dem entgegen arbeitete Carlo Maratti: auch er verfehlte den großen Styl. Artig schildert diesen der Verfasser. „Er machte sich aus einer Zusammensetzung von Raphael, den Caracci, und Guido einen eignen Styl, dessen einziger Fehler war, daß er keine offenbaren Fehler, und eben so wenig eindringende Schönheiten hat, und daß die Grundsätze seiner Zusammensetzung niemals so ineinander verwebt sind, daß sie ein einförmiges Ganzes ausmachen, welches in seiner Art originell, oder in irgend einer Absicht ausnehmend vortreflich wäre!“ Mir thut es leid, des Verfassers Urtheil auch hier wieder zu allgemein finden zu müssen. Maratti hat in seinen meisten Zusammensetzungen diese Mängel, aber das niemals, das irgend ist hart: der Künstler kann sich nicht immer gleich bleiben; wie viele äussere

Umstände bestimmen seine Freyheit zu arbeiten, und wenn er nur einmal ein Werk liefert, wie dieser Maler mehrere hinterließ, so möchte ich seinen Ruhm nie durch ein allzugemeines Urtheil, sey's Lob, oder Tadel, schmälern. Sie kennen die schöne Zeichnung, die nach dem Gemälde dieses Künstlers in Rom genommen wurde, diesen vortreflichen Andreas, der vor seinem Marterkreuz betend kniet: wie oft hat sich ihr Blick schon in die Erhabenheit dieser duldenden Miene verlohren, wie oft haben sie alles an ihm, und alles, sogar den gräßlichen Blick seiner Henker bewundert! Gewiß, diese Malerey muß Stärke, Kühnheit und Grazie in hohem Grad vereinigen. Nicht minder wird Rubens getadelt. Man sollte glauben, dieser große Mann seye einzig durch die Uebereinstimmung und Zusammenwirkung seiner Fehler groß. Was sagt folgende Stelle anderes? „Besäße er eine größere Reinigkeit und Richtigkeit seiner Zeichnung, so würde sein Mangel an Anstand, Einfalt in der Zusammensetzung, Farbengebung und Bekleidung weit mehr auffallen.“ Dennoch gesteht der Verf. daß die Leichtigkeit seiner Erfindung, der Reichthum seiner Zusammensetzungen, die schwelgerische Harmonie und Pracht seiner Farben das Auge so

sehr

sehr einnehmen, daß man glaubt keinen seiner Feh-
ler bemerken zu können! Also höchste Täuschung,
und weiter hin, auch Ausdruck in seinen Figuren,
Kraft in ihren Handlungen gesteht er ihm zu!
Rubens mag immer damit zufrieden seyn; was
nicht gerade dem einmal festgesetzten Satz des Ver-
fassers sich fügt, wird gewöhnlich noch schärfer an-
getastet, als dieser. Doch was kann man einem
großen Künstler von anerkanntem Werthe härteres
vorwerfen, als einen zwar blühenden, aber sorg-
losen, vernachlässigten, falschen Styl in
seinen Gemälden! Poussin wird Rubens entgegen-
gesetzt: sein Styl heißt hier der einfache, sorgfältige,
reine und richtige. Nur darinn kommt er mit
Rubens überein, daß auch durch Verbesserung des
Fehlerhaften in beeder Arbeiten die Würkung des
Ganzen leiden würde. Poussin hat sich ganz nach
den alten Bildsäulen der Griechen, und den Ueber-
resten ihrer Gemälde gebildet, und hat sie in seinen
Gemälden nachgeahmt, oft sogar kopirt, mit Ver-
änderung der Kleidung, unter andern Charakteren.
Seine Arbeiten gleichen daher der Antikenmalerey,
aber sie sind oft erstaunlich trocken. Dennoch weiß
Poussin eine Uebereinstimmung aller Theile so sehr
zu bewirken, daß man seine Apollo's mit dem Son-

nenwagen, statt der Sonne, seine Flußgötter, statt der Flüsse, niemals unschicklich findet. Trügen aber seine Figuren neumodische Gesichter, Geberden, Zeuge, sähen wir keine Griechen, sondern Landsleute und Gegenden um uns her auf seinen Gemälden, dann würden Apollo, und die Flußgötter höchst lächerlich seyn. Bey dieser wahren Schilderung dieses Meisters springt der Verf. einige Augenblicke von der Bahn ab, und ermahnt seine Schüler, wenn sie ein Bildniß im historischen Styl verfertigen, alles an demselben in dem Zeitpunkt auszuarbeiten, aus welchem sie die Vorstellung gewählt haben. Wird eine Person als Spanier abgebildet, so muß ihr Kleiderstoff, ihre Handlung, ihre Geberde und Miene, den Spanier, und alles um sie her spanische Sitte verrathen. Dieser Rath ist gut: er wird oft vernachlässigt, und vereitelt die gewünschte Wirkung. Herr Reynolds schließt diese Rede mit einer Aufforderung zum wahren Ehrgeiz; allein dieser muß nicht in dem Bestreben bestehen, der großen Menge zu gefallen, denn sonst muß der Künstler in den Umkreis der Unwissenheit, des Niedrigen, herabsinken: nur für die Wenigen muß er arbeiten, nur ihnen zu gefallen suchen, die, durch Ausbildung, Gefühl für Seelengröße,

größe, und höhere Vollkommenheiten sich erworben haben.

Die sechste Rede des Herrn Verf. handelt von der malerischen Nachahmung. Sie wurde bey der Preisaustheilung am 10. Dec. 1774. öffentlich gehalten. Herr Reynolds findet selbst für nöthig, sich im Anfang gleich bey seinen Zuhörern zu entschuldigen, daß er hier seine schon gegebenen Lehren gleichsam nur erneuert, sich selbst wiederholt. Er glaubt dies thun zu müssen, weil Vorurtheile und Irrthümer nicht so schnell und leicht verdrängt werden, sondern nur allmählich, und durch anhaltenden Kampf verschwinden; und dies ist der Endzweck seiner Reden: Anfangs widerlegt er diejenigen Kunstrichter, welche den Werth der Nachahmung herabsetzen, und alles von der natürlichen Anlage, vom Genie, von der Begeisterung erwarten. Dies wäre sehr thöricht; dürfte der Künstler die Vortheile seiner Vorgänger nicht nachahmen, so müßte die Kunst immer von vorne anfangen, und nie über den Stand der Kindheit hinauskommen. Und dann muß der Künstler wenigstens die Natur nachahmen. In den ersten Lehrjahren räumen einige die Nachahmung der Werke andrer Meister ein, aber mit dem Fortschreiten an Kennt-

nissen, sagen sie, müsse dies aufhören. Herr Reynolds fordert, daß der Künstler nicht nur in den ersten Jahren seiner Künstlerbildung andre nachahme, oder, wie er es ausdrückt, nach andern studire, sondern auch dieses Studium sein ganzes Leben hindurch fortsetze. Er glaubt, bloß durch Nachahmung werde Mannichfaltigkeit, und Originalität der Erfindung erzeugt. Selbst das Genie wird nur dadurch veredelt und erweitert. Erfindung ist das Hauptkennzeichen desselben, und die Erfahrung lehrt, daß je vertrauter ein Künstler sich mit Erfindungen anderer macht, desto leichter und mannichfacher lernt er selbst erfinden. Auch wenn der Verf. seine eignen Gedanken wiederholt, hört man ihn gerne: er trägt sie immer anderst vor, und schmückt sie so gut aus, daß sie gefallen müssen. So seine Aufmunterung zur anhaltenden, ernsten Erforschung und Prüfung der Schönheiten in den Werken andrer, wodurch die Seele sich mit Stolz erhebt, sich ermächtigt, erwärmt, und kühnerer Entwürfe, und größerer Ausführungen fähig wird, und Schätze sammelt, die immer dauern, aber auch immer vermehrt werden müssen. „Das größte Naturgenie, sagt er ganz richtig, kann sich nicht von seinem eignen Vorrath erhalten: derjenige,

der,

der, von keiner andern Seele, als der Seinigen zehrt, wird bald aus bloßer Trockenheit auf elende Nachahmungen eingeschränkt seyn: er wird sich selbst kopiren, und alles wiederholen müssen, was er schon so oft wiederholt hat.“ Ohne Materialien kann weder der Maler, noch der Dichter erfinden. Je mehr man seine Seele mit den gesammten Schätzen alter und neuer Kunst bereichert, desto unerschöpflicher werden auch die Hülfsmittel zur Erfindung seyn. Daß unser Reynolds unter der Nachahmung früherer Meister, die er hier empfiehlt, das Kopiren ihrer Farben, des Tons, und überhaupt des ganzen Gemäldes verstehe, wissen wir schon; er gab in einer der frühern Reden auch hier Maas und Ziel an. Eben so wenig schließt er das sorgsame Studiren der Schönheiten in der Natur aus; und wenn ich etwas an ihm zu tadeln wage, so ist es die allzuhäufige Wiederholung von einerley Gedanken, die freylich bey ihm aus der edlen Absicht entsteht, recht deutlich und recht nützlich zu werden. Wie oft hörten sie nicht den Sinn, nicht die Worte folgender Stelle, die ich ihnen, ihrer Schönheit und Würde wegen, ganz mittheile. Der Inhalt dieser Perioden faßt den größten Theil von dem in sich, was noch im Fortgang der Rede weitläuftiger

läuftiger ausgedehnt wird. „Der scharfsinnige Nachahmer bemerkt nicht nur die verschiedene Manier, oder das Genie, wodurch sich jeder Meister unterscheidet; er geht auch in die Behandlung der Zusammensetzung ein; prüfet, wie die Massen des Lichts geordnet sind, die Mittel, wodurch die Wirkung hervorgebracht wird, wodurch einige Theile zurück, andre hervortreten, und wie alle der Vernunft und der Absicht des Werkes gemäß sich untereinander abändern, und gegen einander abstechen. Er bewundert nicht nur die Harmonie der Farben, sondern er forscht auch, durch welche Kunst eine Farbe durch die andre erhoben wird. Er spührt den Tinten genau nach, von welchen Farben sie zusammengesetzt sind, bis er klare, und deutliche Ideen davon gefaßt und gelernt hat, worinn Harmonie und gute Farbengebung bestehe. Was auf diese Art von den Werken anderer erlernt wird, das machen wir uns völlig eigen, es dringt tief ein, und wird nie vergessen; ja, fassen wir diesen Faden fest, so gehen wir immer vorwärts, und kommen weiter und weiter, indem wir die Grundsätze ausbilden, und bey der Anwendung vergrössern.“ Die Warnung des Verfassers, keine Besonderheiten, keine Manier eines Malers ängstlich nach-

nachzuahmen, sich keinen Vorgänger zum Lieblingsmuster zu wählen, haben sie bereits von ihm gehört; nur so viel hier davon, daß sie ein ganzes Register knechtischer Nachahmer und Kopisten dieser Art hier finden können, welchen der Ruhm nicht zu Theil worden ist, den sie oft durch den ängstlichsten Fleiß zu erlangen strebten, und den ihre Vorgänger wirklich erlangten. Wollen sie auch davon einige Nachricht? Hier, Freund; sie wird ihnen wenigstens nicht unnütz seyn. „Guido Reni wurde von Elisabetha, Sirani, und Simone Cantarini, Poussin von Verdier und Cherau, Paremegiano von Hieronymo Mazzuoli, Paul Veroneſe und Bassano von ihren Brüdern und Söhnen, Pietro da Cortona von Romanelli, Rubens von Jakob Jordans, Diepenbeck, Carlo Maratti von Giuseppe Chiari, und Pietro da Pietri, Rembrant von Eckhout und Govert Flink nachgeahmt, oder mehr kopirt. Namen edler und weiser Nachahmer sind dagegen: die Carracci, Guido, Dominichino, Lanfranco, Albano, Guercino, Schidone, Carlo Maratti, le Sieur: diese dachten für sich selbst, und suchten die eingesogenen Grundsätze der Schule noch zu erweitern und auszubilden. Zugleich

gleich empfiehlt der Verf. die Benutzung alter Kunstüberreste der Griechen und Römer. Artig und groß ist der Ausdruck: „der Genius, der über diesen ehrwürdigen Trümmern schwebt, mag der Vater neuerer Kunst heißen!“ Der Künstler darf sogar einzelne Vorzüge des Gemäldes eines andern, einzelne schöne Stellungen, in seine Gemälde, aber mit Auswahl und Vorsicht übertragen: sie müssen bey ihm nur nicht am unrechten Orte stehen. Er wird daher weise handeln, wenn er sich alles Schöne, oder Schönste, was ihm bey der Beschauung anderer Meisterwerke aufstößt, aufzeichnet, und eine Sammlung davon macht, die seinem Gedächtniß bey jeder Gelegenheit zu Hülfe kommt. Die größten Meister, selbst Raphael, handelten eben so. Ueberhaupt wird der weise Künstler auch, aus nicht in allen Theilen vortreflichen Kunstwerken, nur das Beste herauszuziehen wissen. Beyspiele erläutern dies, sie scheinen mir aber bisweilen zu partheyisch und unpassend: denken sie sich selbst Meister in der Kunst, die bey Fehlern viel Gutes hatten, und selbst durch ihre Fehler noch nützen können, und sie ersparen mir die Mühe, einen langen Perioden fast wörtlich abzuschreiben, und ihnen den Verdruß, welchen ein allzulanger Brief gewiß

rege

rege machen wird, er komme aus welcher Hand er wolle. Ich schließe meinen Auszug mit einer artigen Anekdote, die der Verfasser gegen das Ende seiner Abhandlung eingeschaltet hat, sie ist eben so unterhaltend, als seine Bemerkung darüber lehrreich; sie werden alsdann nichts verlieren, wenn ich noch einige Seiten der Anrede, oder Nutzanwendung an die gekrönten Schüler mit Stillschweigen übergehe. „In einer Unterredung, die ich in Rom mit einem Künstler, der einen großen Ruf durch ganz Europa hat (vielleicht Pompeio Battoni), über Raphaels Werke hatte, schien sich dieser derselben ganz dunkel zu erinnern! Seit funfzehn Jahren, sagte er, habe ich keinen Fuß ins Vatican gesetzt! Er sey einst in Unterhandlungen gestanden, ein Hauptgemälde von Raphael zu kopiren, aber aus der Sache sey nichts geworden: wäre der Handel zu Stande gekommen, so würde seine Kopie das Original weit übertroffen haben!" „Ich bin aber überzeugt, setzt Hr. Reynolds hinzu, das Verdienst dieses Künstlers würde weit größer, und sein Stolz weit kleiner gewesen seyn, wenn er den Vatican wenigstens einmal des Monats besucht hätte." Recht gut, werden sie sagen, und den Mann beneiden, der so lange die reichen Schätze alter und

neuer

neuer Kunst um sich hatte, und ihn bedauern, daß er bey allem Reichthum darbte! Wir stehen an der siebenten und letzten akademischen Rede unsers Verfassers; auch sie rechtfertigt den Beyfall, welcher den vorhergehenden zu Theil worden ist. Sie wurde am 10. Dec. 1776. bey der Preisaustheilung gehalten, und handelt vom Geschmack der Malerey. Tief möcht' ich gleich den Eingang der Rede jedem Künstler einprägen; er enthält goldne Lehren. Herr Reynolds fühlt es, wie wenig bloß mechanische Uebung der Kunst im Stande sey, den Künstler zur Vollkommenheit empor zu heben; er verlangt diese, und mit Recht, aber er fordert mehr: sein Künstler, sein Schüler soll das Lesen guter Dichter, Geschichtschreiber und Erzähler zu seiner Lieblingserholung in müßigen Stunden machen, den Umgang mit gelehrten, gesitteten Männern suchen, und dadurch sein Gefühl veredlen, seine Seele bilden. Wie wahr, und doch wie selten befolgt, werden sie sagen, und so ganz meine eigne Gesinnung errathen! Herr Reynolds schreitet mit den Begriffen seiner Zuhörer auch zu tiefer durchdachteren Wahrheiten fort; es scheint, er findet Belohnung darinn, sie mit seinen theoretischen Grundsätzen nach und nach vertrauter

zu machen, zu fühlen, daß sie ihn verstehen, wenn er sich auch in ernstere, spekulativische Untersuchungen mit ihnen verliert. Von der Art sind seine Bemerkungen über den Geschmack: für geübte Denker vortreflich, minder anwendbar für Kunstschulen, wo noch jüngere Lehrlinge gebildet werden sollen. Freylich für Schüler, die schon Jahre lang das Glück genossen, einen so weisen Lehrer zu bewundern, die von ihm selbst Hand in Hand geleitet wurden, für die mag jede Sylbe faßlich, und, weil sie solche anzuwenden geschickt sind, nützlich seyn. Der Mann, mit dem man oft umgeht, dessen Art, sich auszudrücken, man kennt, wird auch alsdann verständlich, wenn er minder geordnet spricht, wenn er ausschweift, und von dem Drang, von der Begierde, sehr viel Nützliches in einer kurzen Zeit zu sagen, allzuweit vom Zweck abgeleitet wird. Dies ist der Fall häufig in gegenwärtiger Rede; was ich in unsers Hagedorns Betrachtungen rügen zu müssen glaubte, eben diese Ausgedehntheit, dieses Bestreben, alles mitzunehmen, was sich da und dort darbietet, ist es, was ich hier tadle. Für sie nur so viel, nur das Resultat: Geschmack hat im gemeinen Sprachgebrauch eine ganz falsche Bedeutung: man hält ihn für ein

angebohrnes Vermögen, Urtheile über etwas zu fällen, ohne zu wissen, warum? Man bringt ihn in die nahste Verwandschaft mit dem, was man Genie nennt, und beyde, sagt man, leiden durch Regeln und Zwang. Wie unrichtig! Geschmack in der Malerey ist Ausbeute der sorgfältigsten Beobachtungen, ist eine Frucht des vernünftigen Nachforschens in Büchern, und des Umgangs mit gebildeten Kennern und Künstlern, es ist ein Vermögen, das Wahre vom Falschen in Werken der Kunst zu unterscheiden. Es ist nur ein Wahres, nur eine Schönheit, also auch nur ein guter Geschmack, er beruht auf Regeln, und ist unumstößlich, unveränderlich, wie die Wahrheit. Falsch ist daher das so oft gerühmte Sprüchlein, jeder hat seinen eignen Geschmack! Nur was der schönen Natur gemäs ist, kann schön seyn: Schönheit und Natur sind nur verschiedne Worte von einerley Bedeutung, und nur der arbeitet im guten Geschmack, wer diese Natur, diese Schönheit kennt und nachahmt. Also ist der Ausdruck grundfalsch: „Obgleich das oder jenes Gemälde in keinem guten Geschmack gearbeitet sey, so sey es doch ganz Natur!" Solcher Ausdrücke muß sich der Lehrer enthalten: sie machen den Schüler irre; er vergißt

leicht,

leicht, daß die Besonderheiten, z. B. die häßlichen dicken Dirnen eines Rembrands, nicht die Natur der Menschen seyen. Die allgemeine Idee muß das Ziel seyn, nach welchem der Künstler strebt: er muß für alle Zeiten und Gegenden seine Geschichte schildern, ohne sich auf Nebendinge, auf Kleidermoden einzuschränken. „Was gefällt, ist mit der Seele übereinstimmend, und mithin im höchsten und besten Sinne des Wortes natürlich," setzt unser Verf. hinzu, um mit zwey Worten noch alles zu fassen. Eine Bildsäule eines verdienten Mannes, in der Modekleidung die er trug, wird jetzt von den meisten sehr natürlich gefunden werden; in 100 Jahren ist sie lächerlich; der Künstler verwirft sie daher, sobald sie der Hauptzeichnung des Stücks nachtheilig ist. Darum sind die Priesterkleider vom Laokoon und seinen Söhnen hinweggeschoben, weil aller Ausdruck der Muskeln, aller Reiz darunter verlohren gegangen wäre.

Ich endige diesen Brief, und meinen Auszug aus den Reden unsers Verfassers damit, daß ich ihnen eine schöne, richtiggedachte Stelle, die ich gegen das Ende finde, und schon oft wieder gelesen habe, ohne Abbruch gönne. „Wir Menschen sind mit unsern Meynungen nie zufrieden, als bis wir

sie von andern genehmigt, und gleichsam bestätigt sehen. Wir kämpfen ewig; wir suchen Menschen an uns anzuziehen, wenn sie nicht freywillig kommen. Derjenige also, welcher mit den Werken bekannt ist, die verschiedenen Zeitaltern, und verschiedenen Ländern gefallen haben, und nach ihnen seine Meynungen gebildet hat, ist reicher an Materialien und an Mitteln, zu erkennen, was mit der Menschenseele übereinstimmt, als der, welcher bloß mit den Werken seines Zeitalters oder Landes umgeht. Was stets gefiel und gefällt, wird wahrscheinlicher Weise auch in Zukunft noch gefallen: von solchen Werken werden Kunstregeln abgeleitet, und auf diesem unbeweglichen Grunde müssen sie ewig feststehen. Allen Künsten ist der allgemeine Zweck, zu gefallen, gemein, und indem sie vermittelst der Sinneswerkzeuge an einerley Seelenkräfte gerichtet sind, so folgt, daß ihre Regeln und Grundsätze eine große Verwandschaft haben müssen, so viel nehmlich, als die Verschiedenheit der Materialien und Werkzeuge, wodurch diese in die Seele gebracht werden, zuläßt. Es muß also gewisse, und regelmäßige Ursachen geben, wodurch die Einbildungskraft und die Leidenschaften der Menschen in Bewegung gesetzt werden; und die Kenntniß dieser

ser Ursachen muß durch arbeitsame und ämsige Nachforschung der Natur erlangt werden. Schon oft hat man richtig bemerkt, daß der gute, der tugendhafte Mann allein wahren und richtigen Geschmack selbst in Werken der Kunst erlangen kann. Die Behauptung ist gewiß nicht ohne Grund; denn eben die Fertigkeit der Seele, die man durch Erforschung der Wahrheit in des Lebens ernsteren Pflichten erlangt, wird nur auf das Bestreben nach höheren Vergnügungen übergetragen. Es ist die nehmliche Neigung, die nehmliche Begierde, etwas Festes, Wesentliches, Dauerhaftes zu finden, worauf sich die Seele mit Sicherheit stützen möge. Um zu bestimmen, in wie weit etwas einen festen Grund habe, müssen wir unsre Zuflucht zu eben dem Beweise nehmen, wodurch einige den wahren Witz prüfen wollen; ob er nehmlich auch dann noch bleibt, wenn er in eine andre Sprache übersetzt wird? Der Witz, der blos in einer Sprache bestehen kann, ist unächt, und ein Gemälde, welches nur einem Alter, oder nur einem Volke gefällt, dankt seine gute Aufnahme blos einer örtlichen, oder zufälligen Vergesellschaftung der Ideen.“ Noch ganz am Ende rettet der Verf. die Philoso-

 schmacks

schmacks gemacht werden. „Der allgemeine Vorwurf (dies ist die letzte Stelle, die ich ihnen ausheben kann), den man der Einführung der Philosophie in die Gebiete des Geschmacks macht, ist, daß sie den Flug der Einbildungskraft hemme, und eine Schüchternheit einflöße, die eine übertriebene Besorgniß, man möchte irren, oder der Vernunft entgegen handeln, erzeugt. Aber nein; das ist Wahn; Furcht verräth weder Vernunft noch Philosophie. Wahre Weltweisheit giebt männliches Zutrauen, und setzt vernünftige Festigkeit an die Stelle des eitlen Stolzes. Ein Mann von ächtem guten Geschmack urtheilt immer, auch in andern Fällen, richtig; und Erfindungen, Anordnungen, wobey die Vernunft nicht zu Rathe gezogen wird, oder die sich gar von ihr entfernen, sind meistens Fieberträume, nicht der erhabne Enthusiasmus eines gesunden Genies. Den höchsten Flug der Einbildungskraft sollte die Vernunft vom Anfange bis zu Ende lenken, ordnen; nur bleibt dies häufig bloßer Wunsch, denn die Vernunft wirkt lieber und mächtiger auf das Nachdenken.“ Lassen sie, lieber Freund, diese Sätze für Abschiedsworte eines weisen Mannes gelten, den sie liebgewonnen haben, der ihre Achtung verdient, und dessen Gedanken

und Meynungen sie nie vergessen. Auch mich, und meinen guten Willen vergessen sie nie, wohl aber die Unhöflichkeit, sie auf einmal mit einem so langen Brief überfallen zu haben. Leben sie wohl.

## Ein und zwanzigster Brief.

Es kann ihnen, lieber Freund, nicht unangenehm seyn, heute den längst versprochenen Auszug aus Herrn Professor Rammlers allegorischen Bildern von mir zu erhalten. Ich wußte längst, daß sie der Allegorie nicht abgeneigt seyen, daß sie Freude an der Enträthselung allegorischer Vorstellungen finden, ich schloß sogar auf eine Art von Vorliebe bey ihnen für diesen Zweig der Kunst, aus dem Tadel, womit sie diejenigen immer verfolgten, welche solchen allzutief herabwürdigen: um so mehr muß es ihnen willkommen seyn, wenn sie hier sehen, daß sich ein Mann, wie Rammler, damit beschäftigt, den Künstlern die Bahn zu zeigen, auf der sie auch hier mit Ehre wandeln können. Unter der Aufschrift: Allegorische Personen, theilte dieser achtungswerthe Gelehrte, dieser Kenner und

Freund jedes Schönen, seine Beobachtungen und Entdeckungen in dem Felde der Allegorie zuerst in der Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin 1788. der Lesewelt mit, und Herr Prof. Bernhard Rode suchte die Vorschläge seines Freundes durch leicht geätzte Kupfer deutlicher zu machen, und zugleich ihre Brauchbarkeit in der Anwendung den Künstlern zu zeigen. Weil aber dieser Zeitschrift die Allgemeinheit nicht zu Theil wurde, die sie verdiente, weil der Preiß selbst, und die Wahl der Buchstaben ihrer Ausbreitung hinderlich war, so wurden diese Bemerkungen dem neuesten Werke des Verf., welches er unter dem Titel: Kurzgefaßte Mythologie, oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern, und Helden des Alterthums in Berlin, 1791. in 8. mit Kupfern, herausgab, als ein Anhang beygefügt, und auch dieser Anhang in wohlfeilem Preiß besonders verkauft. Sie werden finden, daß auch bey dieser Arbeit die tiefen Einsichten des Verfassers in alte Geschichte, Mythologie und Gelehrsamkeit unverkennbar sind, und Scharfsinn die Feder desselben geleitet hat. Erwarten sie aber mehr nicht von mir, als kurze Schilderungen, und vergessen sie nicht, wie schwer es sey, die Sätze eines Mannes,

in gedrängter Kürze nachzubilden, der selbst so fern nicht und kurz sich ausdrückt, wie Rammler, ohne ihn gänzlich auszuschreiben. Bisweilen werden sie sich mit ein Paar Worten begnügen müssen, die ich ihnen zu eigner Ausbildung, und zu weiterem Nachdenken hinlege. Wollen sie die Gebrechen des Epitomators aus der Urschrift ergänzen; desto besser: ich bin mit der Ueberzeugung zufrieden, ihnen wenigstens zur Einleitung gedient, und ein gutes, praktisches Buch weiter in ihre Hände gebracht zu haben. Mit der Ewigkeit beginnt Herr Rammler: ich folge ihm Schritt vor Schritt; vielleicht wage ich bisweilen eigne Vorschläge, und überlasse ihnen, oder wen sie darüber hören wollen, ihre Sichtung. Ewigkeit, eine Göttin mit einem Sternenkranz auf dem Haupte, und einer Schlange in der Hand, die mit dem Schwanz im Munde einen Zirkel bildet; auch statt der Göttin ein geflügelter Genius. Zeit. Ein bärtiger Greis, mit Sense und Stundenglas. Saturn, als ein Alter mit der Sense, aber ja ohne Stundenglas. Saturn geflügelt und in Fesseln, bedeutet, daß die Zeit oft zu schnell, oft zu langsam geht. Jüngst sah ich eine artige Allegorie der Zeit vor Merciers Gemälden von Paris, von einem französischen

Kupferätzer. Ein Strom fließt allgewaltig zwischen felsigten Ufern: der alte Sensenmann, die geflügelte Sanduhr statt eines Kopfputzes auf dem Haupt, hatte sich am Ufer auf die Knie niedergebeugt, und war beschäftigt, Bücher, die im Strom daher schwammen, heraus zu holen. Merciers Buch hat er eben erwischt, und lächelnd ins Trockene gebracht. Der Gedanke ist gewiß nicht übel! Die Zeit verschlingt alles; dies muß nur nie so vorgestellt werden, daß Saturn seine Kinder frißt. Jahr. Eine Göttin, mit Blumen ums Haupt, Aehren und Sichel in der Hand, ein Füllhorn im Arm, und eine Kohlpfanne zu ihren Füßen. Oder ein geflügelter Genius, mit Blumen bekränzt, eine Garbe auf der Schulter, Früchte im Schoos, und Schrittschuhe an den Füßen: über ihm ein Theil des Thierkreises. Schöner ist die dritte Vorstellung des Jahres unter dem Bilde einer holden Mutter, mit vier Kindern umgeben. Eins krönt sie mit Frühlingsblumen, am andern Arm hält sie das andre, dessen Aehren und Sichel den Sommer bezeichnet, an ihren Schoos schmiegt sich der dritte Knabe, mit Trauben gekrönt, und bietet froh eine Weinschaale hin: vor ihr sitzt der vierte, und wärmt sich am Kohlfeuer. Oder auch eine

Göttin

Göttin mit einem Scepter mit vier kleinen Köpfen, einer mit Blumen, der andre mit Aehren, der dritte mit Trauben bekränzt, der vierte mit der Pelzmütze verhüllt. Vier Jahreszeiten. Vier Mädchen oder Knaben, der Frühling, leicht bekleidet, zum Tanz geschürzt, mit Blumen bekränzt: der Sommer, fast nackend, einen Kranz von Aehren, und Sommerblumen ums Haupt, eine Erndtesichel in der Hand: der Herbst, fröhlich und flatternd angethan, Weintrauben im Kranze, und die Hippe in der Hand; der Winter, mit Tannenzweigen ums Haupt (auch wohl mit einer Pelzmütze auf demselben), eingehüllt in Pelzrock, sich wärmend an der Kohlpfanne, Schrittschuhe an den Füßen. Oder vier Göttinnen, ausser ihren der Jahrszeit angemessenen Kränzen, mit breiten Bändern gegürtet, in welche Zeichen des Thierkreises gewürkt, oder gestickt sind. Dem Frühling das Zeichen des Stiers, dem Sommer des Löwen, dem Herbst des Scorpions, dem Winter des Wassermannes. Vorstellungen der vier Jahreszeiten sind überhaupt minder schwer, als andre: so kann der Frühling einen blühenden Aprikosenzweig, an einen Pflug gelehnt, in Händen haben, der Sommer im Schatten auf Garben schlummern, der Herbst

Trau=

Trauben aus einem Korbe zum Genuß sammeln, der Winter im Pelz unter beschneyten Fichten am Reiserfeuer sich wärmen. Die Göttergeschichte bietet auch noch reichen Stof zu solchen Vorstellungen. Flora, Ceres, Bacchus, Boreas werden als Sinnbilder der vier Jahreszeiten gebraucht. Poussin hat sie in Geschichten aus der Bibel allegorisch vorgestellt. Adam und Eva im Paradies sind bey ihm Bild des Frühlings; Ruth, welche Aehren sammelt, des Sommers; Josua und Kaleb, mit der großen Traube auf der Schulter, des Herbstes; und die Arche Noah, des Winters. Er hätte wohl besser gethan, zu letzterem ein allgemeiner verständliches Bild zu wählen: denn nicht jeder weiß es, daß die Regenzeit im Orient für den Winter gilt. Herr Rammler fügt noch mehrere Vorstellungen der vier Jahreszeiten aus der Götterlehre der Alten hinzu; sie sind gut gewählt, er entwirft die ganzen Gemälde. Für den Frühling: Proserpina sammelt Blumen mit ihren Freundinnen, wird vom Pluto geraubt, und verliert einen Theil ihrer Blumen aus dem Schooße, indem sie sich gegen den Räuber sträubt. Oder Europa krönt den Stier mit Blumen, und wird dabey von ihren Gespielinnen unterstützt. Für den Sommer: Ceres, auf

ihrer

ihrer Reise durch die Welt, um ihre Tochter zu suchen, hat am Aetna zwey Fackeln angezündet. Ovid würde wohl noch manches bessere Gemälde darbieten: ein Beweis, daß der Maler auch Dichter nie vernachlässigen dürfe. Für den Herbst: Lykurg, der die Weinstöcke mit einer Sense umhaut, verwundet sich — Oder Bacchus, der der schönen Erigone Trauben in den Schoos schüttet: oder die Geschichte des Ancäus, dem geweissagt war, er würde keinen Wein mehr von seinem Weinberge kosten, und der, um die Wahrsagung zu vernichten, aus einem vollen Korbe mit Trauben eine nimmt und in seinen Becher drückt, im Augenblick aber ein wildes Schwein entdeckt, das seine Reben verwüstet, und schon im Begrif steht, den Jagdspieß zu ergreifen, um es zu bestrafen. Für den Winter: Hercules, der den großen Eber lebendig, im tiefen Schnee watend, auf seine Schultern packt. Würden nicht auch diese Vorstellungen ihren Beyfall erhalten? — Gemälde für den Frühling — muntere Knaben umtanzen eine Bildsäule des Pans, die sie mit Frühblumenkränzen geschmückt haben. Herbstgemälde: eben solche Genien oder Kinder, mit Weinlaub gekrönt, mit Thyrsusstäben in den Händen, schleppen einen Bock, mit lächerlicher Mühe,

an den Altar des Weingottes. Die zwölf Monate. Man wählt Genien dazu, welche mit Arbeiten beschäftiget sind, die in diesen Zeitraum fallen. Auch läßt sich das Sternbild jedes Monats dabey anbringen. Bey den Alten hat jeder Monat seine besonders schützende Gottheit, so jedes Sternbild, man kann daher auch diese wählen. Wie meisterhaft Chodowiecki die zwölf Monate schilderte, erinnern sie sich leicht, da seine zwölf Vorstellungen in ihrer Sammlung sind: und so bietet die Geschäftigkeit der Menschen, die sich in jedem Monat zu ändern pflegt, dem denkenden Künstler noch viele Gegenstände an die Hand, die er hierzu nützen kann. Nur muß er zu allegorischen Vorstellungen nichts wählen, was nicht leicht zu entziffern ist; allzudichte und undurchdringliche Räthsel ermüden, anstatt zu belustigen. Je mehr historisches, je mehr Beschäftigung, Leben, der Künstler in so ein Gemälde bringen kann, desto sicherer ist ihm der Beyfall der Kenner. Die sieben Wochentage. Apoll bezeichnet den Sonntag, Diana den Montag, Mars den Dienstag, Merkur den Mittwoch, Jupiter den Donnerstag, Venus den Freytag, Saturn den Sonnabend. Besser, der Künstler wählt nur Genien, statt dieser bunten

Götter-

Göttergesellschaft, und giebt ihnen zum Zeitvertreib und Spiel die Zeichen dieser sieben Gottheiten. Sie sind bekannt. Sollen diese Kleinen Hand in Hand in Reihen tanzen, so schmückt man ihre Häupter mit den Kennzeichen ihrer Gottheit. Der Sonntagsgenius hat Strahlen, und eine zackigte Krone, der Montag (darf weiblich vorgestellt seyn) den halben Mond als Kopfputz, der Dienstag ist gepanzert, der Mittwoch ist mit dem Flügelhut gedeckt, an den Schläfen des Donnerstags sind Jupiters Ammonshörner, um das Haupt des Freytags schlingt sich der Myrthenzweig, und der Sonnabend mag seine Sense auf dem Rücken hängen haben. Der Tag. Apoll, mit Strahlen ums Haupt, Köcher, Bogen und Pfeile bey sich tragend: oder auf einem Wagen mit vier fahlen Rossen, neben einander gespannt. Nicht übel ist die Vorstellung des Tages unter dem Bild eines Kindes, in Wolken stehend, und Pfeile verschießend. Nur könnte dieser Knabe minder erfahrnen Beschauern auch leicht für einen Amor gelten. Nacht. Eine Göttin, in faltenreichen schwarzen Mantel, und Schleyer mit Sternen besäet, verhüllt, eine Fackel gegen die Erde kehrend, um sie auszulöschen. Ein deutscher Künstler, sagt Rammler, hat sie als ein kleines

kleines Mädchen, auf einem von Eulen gezogenen Wagen, gebildet, das die Hand dem Kinn zur Ruhe untersetzt, und in derselben Mohnköpfe, in der andern ein Füllhorn voll Traumgestalten hält. Fährt die Nacht, als Göttin, so sind schwarze Rosse oder Nachteulen ihr Gespann, und der Traumgenius gießt vor ihr her Traumbilder aus seinem Horn, oder ein andrer besprengt die Welt, vor ihrem Wagen flatternd, mit Thau aus einem durchlöcherten Gefäße. Die Griechen legten der Nacht in jeden Arm ein schlummerndes Kind, eins weiß, eins schwarz, Schlaf und Tod. Vier Tagszeiten. 1. Morgen. Aurora, rosenroth gekleidet, einen Stern als Kopfputz, eine Leuchte in der Hand. Zwey lichte Pferde sind geflügelt an ihrem Wagen. Fliegt der Genius des Morgensterns, mit diesem Stern und einer Fackel geschmückt, vor ihr her, so hat die Göttin selbst diese Merkmale nicht. 2. Mittag. Apoll im höchsten Horizont, oder ein Genius, der senkrecht einen Pfeil abschießt. 3. Abend. Ein Genius mit dem Stern auf dem Haupt, der seine Fackel gegen die Erde kehrt: er kann auf einem dunkeln Rosse reiten, der Genius des Morgensterns auch, aber auf einem hellfarbigten. 4. Mitternacht. Hat alle Kennzeichen

mit

mit der Nacht selbst gemein. Auch aus den Beschäftigungen der Menschen in den Zeiten des Tages lassen sich allegorische Bilder wählen, nur müssen sie so seyn, daß wenigstens alsdann, wenn eins am andern steht, keine Zweydeutigkeit erregt wird. Eben das läßt sich, doch mit noch größerer Behutsamkeit, auf die zwölf Stunden des Tages und zwölf Stunden der Nacht anwenden. Gewöhnlich werden die erstern als zwölf Jungfrauen vorgestellt, welche um den Wagen des Sonnengottes hertanzen: die Frühstunden sind beschäftigt, die Sonnenpferde anzuspannen, die Abendstunden lösen ihre Geschirre wieder. Eben diesen Tanz führen die zwölf nächtlichen Stunden um den Wagen der Nacht her. Schlaf. Ein Jüngling, oder Knabe, mit Mohn bekränzt, auch wohl Mohnstengel in der Hand, auf einer Löwenhaut schlummernd: er mag sich auch auf den Kopf eines schlafenden Löwen stützen, denn er bändigt alles; auch kann eine Eidexe neben ihm liegen, weil sie die Schlafenden bewachen, und für drohender Gefahr warnen soll. Träume. Morpheus, mit Mohnstengeln gekrönt, fliegend, oder auch ohne Flügel, ein Füllhorn im Arm, aus dem Scepter, Kronen, Dolche, Ketten, Kleider, Schmuck u. s. w.

fallen. Was für Träume der Künstler schildern will, davon muß er Gestalten und Zeichen in das Horn legen, und aus demselben ausströmen lassen. Tod. Unzähligemal ist er schon als Menschengerippe abgebildet worden: ich glaube nicht, daß diese Vorstellung jemals malerisch seyn könne. Soll er ja häßlich seyn, um als Züchtiger aufzutreten, und die Quaal des Sterbenden zu versinnlichen, so sey er nicht ganz Gerippe, nur mager, und überdies, so viel als möglich, in schwarzes Gewand gehüllt. Der Pfeil ist seine Wehre, er trägt bisweilen eine Krone, als Tyrann der Menschen. Der wohlthätige Tod ist ein Jüngling, neben einer Urne, mit gesenkter Fackel, oder er führt so einen Greis zu Grabe. Cypressen kränzen ihn, er darf in ihrem Schatten ruhen. Schellenberg hat Freund Hain, der einen Greis zu Grabe bringt, recht gut so gestellt, daß der betende Alte von dem häßlichen Knochenmann nur die eine dürre Hand erblickt, womit er ihm den weiten frohen Himmel zeigt, aus welchem ein Sonnenstrahl gegen den Redlichen herabschießt. Natur. Isis mit vielen Brüsten, eine metallene Klapper, welche Sistrum hieß, in der Hand, und eine Lotusblume auf dem Haupte. Sie sahen sie wohl schon als Bildsäule mit vielen

Brüs

Brüsten, die am Gürtel aufhören, und dort von Ringen ersetzt werden, an denen Hirschköpfe, Hunde, Stiere, und mancherley Geschöpfe sichtbar sind. Die Natur ernährt alles, ist der Sinn dieser Vorstellung. Die drey Reiche der Natur, drey Knaben, mit Thieren, Pflanzen und Mineralien beschäftigt. Oder, eine Göttin, mit einem Horn voll Mineralien, in einem, im andern Arm mit einem Horn voll Früchte, einem Löwen und Delphin zu ihren Füßen. Die Seele. Ein junges schönes Mädchen, Psyche, mit Flügeln eines Schmetterlings, oder ein Schmetterling, der sich von einer Graburne empor schwingt. Die fünf Sinne. Hier hat der Maler ofnes Feld, seine Beobachtungen anzubringen: er wählt fünf Personen, die einen ihrer Sinne, und sich selbst dabey, beschäftigen. Teniers wählte zum Gesicht, einen Bauer, der ein verlohren gegangenes Buch von der Gasse aufgehoben hat, und durchblättert: zum Gehör, einen Leyerspieler vor einer Strohhütte; zum Geruch, einen Gärtner, mit bedeutender Achtsamkeit an einem blühenden Nelkenstock; zum Gefühl, einen Verwundeten unter den Händen seines Arztes; und zum Geschmack, einen Hausirer, der seine gebrannte Wasser und Arzneyen feil bietet. Der Künstler

darf die Vorstellung der fünf Sinne so zusammengesetzt, so ernsthaft, und so lustig machen, als er will. Herr Rammler ist hier sehr weitläuftig, aber seine Vorschläge verdienen allen Dank. Ich gebe sie ihnen, wie ich sie finde. „Einer unsrer Historienmaler, sagt er, hat die fünf Sinne als fünf Nymphen in einem leichten, fliegenden Gewand auf folgende Weise gemalt. 1. Die Nymphe, die das Sehen vorstellt, hält, indem sie hurtig fortzugehen scheint, in der einen Hand einen Ovalspiegel, in welchem sie sich besieht, und setzt sich mit der andern ihren Blumenkranz zurecht. 2. Die Nymphe, die das Hören vorstellt, schlägt in einer tanzenden Stellung ein Paar Cymbeln zusammen. 3. Die Nymphe, die das Schmecken vorstellt, trägt in der einen Hand eine Schüssel voll schmackhafter Früchte fort, die sie mit großem Appetit betrachtet, und hält in der andern eine Weinschaale. 4. Die Nymphe, die das Riechen vorstellt, hat mit der einen Hand ihr Gewand zu einem Schooße zusammengefaßt, in welchem sie einige Rosenranken forttragen will, und hält in der andern Hand einen kleinen Rosenzweig, wovon sie eine Blume mit Wollust zu beriechen scheint. 5. Die Nymphe, die das Fühlen vorstellt, trägt ein Körbchen voll Krebse

an

an dem einen Arme, und an der andern Hand fühlt sie mit Schmerzen die Scheere des einen Krebses, der sich ihr an den kleinen Finger gehängt hat. Die Einförmigkeit zu vermeiden, giebt man der Göttin, oder dem Genius des Gesichts zuweilen ein Sehrohr, oder ein Vergrößerungsglas; dem Genius des Gehörs einen metallenen Triangel, woran er mit einem Stäbchen schlägt; dem Genius des Geschmacks eine Schüssel voll wohlschmeckender Speisen, wovon er kostet; dem Genius des Geruchs jede Art stark oder sanft riechender Blumen, Blüthen oder Kräuter; und den Genius des Gefühls läßt man mit dem Finger die Stacheln eines Thiers oder eines dornichten Gewächses versuchen.“ Noch einige Vorschläge sollen sie hören: 1. Das Gesicht: ein Mädchen, dem ein munterer Knabe einen Vergrößerungsspiegel vorhält, erschrickt vor ihrer Mißgestalt. 2. Ein Kind weckt ein andres durch eine Knarre, für das Gehör. 3. Geschmack: ein Kind beißt in einen unreifen Apfel, und wird wegen seiner sauern Miene von einem andern belacht, welches ihm reife hinbietet. 4. Geruch: Ein Kind hält dem andern eine stinkende Blume an die Nase, worüber sich dieses mit Eckel wegwendet, jenes des gelungenen Streiches lacht. 5. Ge-

fühl: ein Kind berührt das andre mit einer Nessel, oder mit der Pfefferruthe, oder, wenn das andre schläft, mit einer Kornähre an der Nase. Mit Recht macht Herr Rammler die Bemerkung, daß diese und ähnliche Vorstellungen nicht deutlich genug seyen, wenn sie nicht neben einander stehen. Sinnen sie nach, Lieber, so werden ihnen vielleicht mancherley Vorstellungen und Zusammensetzungen einfallen, welche die fünf Sinne bezeichnen. Ich übergehe daher einige Zergliederungen ähnlicher Gemälde, um nur noch Raum zu einem zu gewinnen, welches die fünf Sinnen unter einer Figur abbildet. Setzen sie ein Mädchen an einen Bach, die ihre Füße sanft darinn netzt, und dabey von ihrem Hund an der Spitze des einen Fußes geleckt wird, ihr Gesicht im Bach spiegelt, zugleich einem Vogel zuhört, der auf einem Zweige singt, einen angebissenen Apfel, von dem sie eben gekostet hat, in der einen Hand, in der andern eine Rose hält, und daran riecht, so haben sie die fünf Sinne an ihr beschäftigt. Fünf schöne Gemälde aus der Mythologie, welche der Verf. hier schildert, würden die Sinne gut bezeichnen, und von der angenehmsten Wirkung seyn: ich kann sie ihnen nicht vorenthalten. Narciß besieht und belächelt seine Schönheit

im Wasser. Midas hört und bewundert Pans Flötenspiel, indeß sich Apoll über seinen elenden Geschmack ärgert. Proserpina, von dem Askalaphus belauert, ißt Granatenkerne in Pluto's Garten. Psyche riecht einen höllischen Dampf, der aus dem von ihr geöfneten Gefäße steigt, und sinkt ohnmächtig nieder. Amor fühlt und beweint den Stich einer Biene, als er Honig aus einem Bienenkorbe rauben will. Vier Stufen des menschlichen Alters. Auch hier bietet sowohl die alte als neue Geschichte, die tägliche Erfahrung, alles um uns her, dem Künstler den reichsten Stof zur Allegorie, er hat nur zu wählen, kein andrer Gegenstand läßt sich wohl auf eine gleich mannichfaltige, und gleich deutliche Weise vorstellen, als eben dieser. Das Alter der Kindheit bezeichnen alle Arten kindischer Spiele, Unterweisungen in den ersten Anfangskenntnissen, Schulbücher, Rechentafel, Steckenpferde, Puppen und Seifenblasen. Das Alter der Jünglinge und Jungfrauen wird durch Kampfübungen, Leibesübungen, Studiren, häusliche Arbeiten, Spatziergänge, Tänze, Putz, deutlich geschildert. Das Alter der Männer und Frauen hat eben so verschiedene Vorstellungen, als die vorigen, die man

von dem Amt, Stand, von der häuslichen Beschäftigung hernimmt. Das Greisenalter kann durch Unmuth, Schwächlichkeit, Zanksucht, Geldgierde, und Lächerlichkeiten versinnlicht werden. Ein Alter kann mit der Brille auf der Nase seine Dukaten ränfteln; der Lehnstuhl, die Krücke können bisweilen zur Deutlichkeit beytragen. Andre Allegorien sind folgende: eine Muse belächelt mit Milde ein schlummerndes Kind; ein Jüngling verabscheut die Reizungen der Venus, und giebt der Weisheit die Hand; ein Mann opfert der Stärke, dem Glück, der Ehre; und der Greis wird mit Heiterkeit von dem Genius des Todes dem Grabe zugeführt. Die vier Temperamente. Eigentlich sind sie als Personen, jedes Temperament vereinzelt, wider die Erfahrung und Natur, denn mit großer Weisheit hat sie der Schöpfer in jedem Menschen vermischt: einzeln würden sie ihn höchst unglücklich machen. Die Kunst muß daher absichtlich fehlen, wenn sie solche allegorisch schildern will, weil sie nicht anderst als ungemischt vorgestellt werden können. Zorn bezeichnet den Choleri-cus, seine Faust ist am Degenknopf, ein gezückter Dolch in seiner Hand. Der welsche Hahn sein Gefährde. Der Sanguinische ist ein lockerer

Jüng-

Jüngling, mit Blumen bekränzt, und einer Trinkschaale in der Hand. Er hüpft im Tanze, und verachtet die Sorgen. Der Phlegmatische liegt mit der Schlafmütze auf dem Kopf, ungerührt auf einem Faulbette: sein Leib ist aufgedunsen und wohl gemästet, jede Bewegung ist ihm zu schwer. Die Schildkröte neben ihm vollendet das Gemälde. Der Melancholische sitzt tiefsinnig da, stützt sein gesenktes Haupt auf den Arm, und hat Dolch und Strick neben sich. Wir bedauern ihn auch im Bilde. Fledermäuse schwirren um ihn, und sein karges Licht. Erinnern sie sich jener Kupferblätter von Raphael Sadeler, welche die vier Temperamente vorstellen, und die Jahreszeiten damit verbinden. Ein munteres Pärchen liebelt in der Frühlingslaube, ferne ist Tanz im Grünen zu sehen: sie erkennen sogleich das sanguinische Temperament, dessen Hitze und Durst nach Genuß jede Nerve spannt. Der Cholerische wird von der Ceres unterhalten, um ihn so lange zur Ruhe zu nöthigen, bis ihre Erndte eingeheimßt ist; denn sie finden in ihm einen Helden, von Waffen umgeben, die er im Begrif ist anzulegen. Brand, Sturm, erblickt man von Ferne. Der Phlegmatische ist am besten, dünkt mich, gewählt; man sieht ihn an und gähnt.

Ein wohlbeleibter, gesunder Mann sitzt nackend auf einem durchlöcherten alten Nachen, unter verdorrten Weiden, vor ihm steht ein artiges nackendes Mädchen, aber auch sie vermag nicht, ihm irgend eine Begierde, als die nach Ruhe, zu erregen. Es ist ein meisterhafter Ausdruck in seinem Kopf. Kalte Fischer ziehen ihre einsame Netze in der Ferne, und um ihn her wachsen Pilsen. Das melancholische Temperament ist nicht minder sprechend: der Mann, durch Unglück an Bettelstab gebracht, ist unter einem dürren Baum gestorben, und hat der Frau, die jetzt verzweifelnd vor sich hin starret, nichts, als elende Trümmer des vorigen Hausgeräthes, hinterlassen. Sie faltet ihre Hände an den Knien, und sinnt der letzten Rettung der Verzweifelnden fürchterlich nach. — Die vier Elemente. Herr R hat auch hier Witz und Geschmack in der Aufsuchung allegorischer Personen gezeigt. Die Erde malt er als Rhea, oder Cybele, mit einer Mauerkrone, einem Löwen zur Seite, und ein Füllhorn im Arm, aus dem Früchte und Blumen fallen. Ihr Gewand ist gelb, und reicht bis an die Füße. Luft: Juno, mit fliegendem blauem Gewand, und fliegenden Haaren, den Pfau neben sich. Wasser: Eine Nymphe, mit Schilf bekränzt,

bekränzt, meergrün gekleidet. Ihr einer Fuß berührt das Wasser, sie trägt eine quillende Wasserurne auf der Schulter, ein Ruder und Netz in der andern Hand. Gewiß ist auch die folgende Vorstellung der vier Elemente auf einem Gemälde sehr passend und artig: die Erde, als Rhea, ist mit Genien umgeben, wovon der eine die Blumen, welche ihrem Horn entfallen, begießt, ein anderer ein Gefäß mit Feuer der Göttin hinhält, um sich daran zu erwärmen, und der dritte von oben herabfliegt, und in die Flamme bläßt. Oder eine Göttin lehnt sich an ihr Füllhorn, aus welchem allerley Früchte fallen, die Mauerkrone der Rhea mag mit dabey seyn. In der Hand hält sie ein Gefäß mit Feuer, das vom Wind angeblasen wird, und unter dem Arm trägt sie eine Urne, aus welcher Wasser strömt. Jüngst sah ich die vier Elemente auf einem kleinen aber niedlichen Gemälde gar gut so vorgestellt. Ein Glas mit Wasser, in welchem Blumen waren, wurde von einem Schmetterling umflattert, dabey stand ein Licht, woran eine Tobackspfeife angezündet werden sollte. Einige deuten die vier Elemente durch Thiere an, die Erde durch den Löwen, die Luft durch einen Adler, Wasser durch einen Delphin, und den Phönix

oder auch den Salamander, über Kohlen kriechend, machen sie zum Bild des Feuers. Der Maler kann ganze Geschichten entwerfen und ausführen, wodurch die Elemente bezeichnet werden, er ernsthaft bleiben, oder scherzen und lachen wie er will; ist seine Vorstellung nur deutlich, so wird er auf Lob rechnen können. Wohl mag unser Chodowieki nicht daran gedacht haben, daß er Wasser und Luft so sinnlich in seinen Zeichnungen zur Blumauerschen Aeneide, und zugleich so komisch vorgestellt hat. Sehen sie nur jenen Neptun im Pierutsch, als Pariser Stutzer im Frack, und à la herison frisirt, von Winden umschwärmt, die ihm die Luft aus Blasebälgen zuströmen lassen: ganz gewiß ein holdes Gemälde der beyden Elemente, Luft und Wasser. Die täglichen Verrichtungen der Menschen geben dem Künstler Scenen genug an die Hand, in welchen er die Elemente sinnlich und zugleich angenehm vortragen kann. Die vier Welttheile. Weibliche Figuren, Europa, ein holdes griechisches Gesicht, mit dem Helm der Minerva bedeckt, mit ihrem Brustharnisch geschützt, Waffen und europäische Erfindungen neben sich. Sie kann ein Pferd neben sich stehen haben, ein Bild der Tapferkeit, und des Mars, dem Rom heilig war: auch

mag

mag sie sich auf einen Schild stützen, auf welchem Europens Stier abgebildet ist. Asien, eine Morgenländerin, mit dem Turban und halben Mond, das Cameel ist neben ihr, sie kann Bogen und Pfeile und ein Rauchfaß bey sich haben, weil in Arabien der Weihrauch wächst. Afrika, eine Negerin, nackend, mit breiter Nase und Mund. Das Krokodill, oder auch ein Elephant an ihrer Seite; deutlicher wird das Bild, wenn man den Flußgott Nil, mit verschleyertem Angesicht, dabey anzubringen weiß. Beyläufig ein Paar Worte über diesen verschleyerten Flußgötzen; so lange man seine Quellen noch nicht entdeckt und bereiset hatte, war dies gewiß das bestgewählteste und bedeutendste Bild, niemand hatte noch sein Antlitz gesehen: seit aber Bruce's gewagte Versuche zu seiner Entschleyerung gelungen sind, wird man diese Vorstellung etwas ändern müssen. Recht artig finde ich die Allegorie auf diesen glücklichen Entdecker, die in einer Münze vor seinem Werke angebracht ist. Der alte Nil liegt behaglich bey seinen drey Urnen, auf die er den Arm stützt, der Gott der Sonne, mit Strahlen ums Haupt, und dem Köcher über der Schulter, führt den staunenden Wanderer, dem eine Löwenhaut über die Schulter hängt, und unter

dem

dem Halse zusammengeknüpft ist, an der Hand hin, und hebt selbst den Schleyer des sich verwundernden Gottes, mit schneeweißem Bart, hoch empor. Dies im Vorübergehn! Amerika, mit einer Krone und Schürze von Federn geschmückt, hat einige Landesfrüchte neben sich, z. E. die Ananas, auch kann der Ananasvogel, oder Colibri dabey, oder sonst ein einheimisches Thier angebracht werden, wovon der Condor wegen seiner Majestät und Größe unter den Vögeln der vorzüglichste ist. Ein Ruder kann die Figur in der Hand haben, und auf dasselbe gestützt über ihre Sclaverey nachdenken, welche durch Ketten an ihren Füßen angedeutet wird, weil die Landesgebohrne bey der Entdeckung dieses Welttheils alle unterjocht worden sind. Die vier Weltalter. Das goldne. Buntes Gewühl glücklicher Menschen, aus dem der Künstler selbst seine Zusammensetzungen wählen, und auch diese Vorstellungen durch Nachdenken noch vermehren mag. Saturn in den Wolken blickt freundlich auf seine frohen Menschen, und freut sich der allgemeinen Eintracht und Freude. Ueberall Ueberfluß und Schönheit an Bäumen, Früchten, Gegend, überall Unschuld, die keiner Kleiderhülle bedarf, sich mit Blüthen und Blumen kränzt, und von den

Erzeugnissen des Landes, und von Milch der Thiere sättigt. Reben schlingen sich an den Baumstämmen empor, mit köstlichen Trauben behangen: man kostet sie, man drückt ihren Saft in Muschelschaalen, man sammelt Honig aus den Bäumen, bringt den Göttern auf Rasen im Baumschatten, oder auf großen Steinen Opfer, singt, hüpft, bläßt auf der Rohrpfeife. Wilde und zahme Thiere wandeln ungefährdet mit Kindern und Erwachsenen in einem Raume, „und" schließt unser Verf. seine Beschreibung, „ein mehr als hundertjähriger Greis stirbt lächelnd unter seinen Söhnen, Enkeln und Urenkeln." Das silberne Alter. Jupiter in den Wolken. Sein Blitz hat einen Baum zerschmettert: die Menschen sind mit Fellen bekleidet, pflügen, bauen Dörfer, schmieden Eisen, opfern Thiere, essen Thierfleisch, und das Wild lebt nicht mehr unter ihnen. Das eherne Alter. Mars kömmt vom Himmel, seinen Wagen mit Kriegsrossen bespannt. Krieg überall, Gebrechen und Krankheit ihr Gefolge. Man befestigt Städte, treibt alle Art Handel, ehrt und liebt das Gold, geht ganz gekleidet, und macht Kriegsgefangene zu Sclaven. Schlimmer und fürchterlicher das eiserne Alter. Eine Furie fährt über den Erdkreis, ihre Fackel

schüt-

schüttelnd. Ueberall Aufruhr, Empörung und Jammer. Die Bilder sind von unserm Verf. wirksam zusammengestellt. Krieger schleppen Kinder und Weiber fort, und morden Unbewafnete. Gefangene werden den Götzen verbrannt. Dieberey ist allgemein. „Ein Richter auf dem Richtstuhle sitzend nimmt mit der einen Hand einen Geldbeutel, der ihm heimlich zugesteckt wird, und winkt mit der andern einem Schergen, der eine weinende Wittwe mit zwey Kindern fortstoßen muß. Asträa hat ihre Waage zusammengelegt, und fährt traurig gen Himmel.“ Sie sehen, Lieber, wie nöthig dem Künstler das Lesen der alten Dichter ist, da nur aus ihnen dergleichen Bilder geschöpft werden können. Ovid in seinen Verwandlungen ist vorzüglich reich, und zu empfehlen: seine Beschreibungen sind meistens so ausgeführt, daß sie der Künstler als Entwurf benutzen, und nur durch Zeichnung auf seine Fläche übertragen darf. Weiter in unsern Allegorien! Die drey Religionen. Christusreligion. Ihre Kennzeichen sind Kreuz, Kelch und Bibel. Auf dieses Buch wird bisweilen ☧ gesetzt, welches den Namen Christus bedeutet. Religion der Juden. Moses mit den Gesetztafeln und verschleyertem Antlitz, einen Stab in der

Hand.

Hand. Religion der Muselmänner. Ist mit der orientalischen Kopfbinde und dem gehörnten Mond geziert, hat den Koran vor sich liegen, und ein Schwerd darauf. Toleranz. Eine wohlthätige Mutter, welche drey Kinder, mit den Kennzeichen der verschiednen Religionen, unter ihrem Schilde deckt, auf dem die Sonne gezeichnet ist. Es mag auch wohl das Wappen des Landes, oder Herrn auf dem Schilde stehen, unter welchem Toleranz gedeiht. Für die Intoleranz, oder Kezermacherey, hat unser Verfasser kein Bild; wollte Gott, sie wäre so sehr vertilgt, daß auch ihr Name verlohren gienge. Ein Priester, oder eine Furie, von Priestern angetrieben, müßte da einen Holzstoß anzünden, auf dem fremde Religionsverwandte verbrannt werden sollten. Vorsehung, eine Göttin, mit weiser Miene, einen Scepter in der Hand, auf dessen Spitze ein helles Auge zu sehen ist. Gelegenheit, ihre Vorstellung muß der bekannten Lehre der Weisheit angemessen seyn: sie eilt, sie ist schwer zu fassen; hasche sie, ehe sie fleucht. Sie wird laufend geschildert, vom Sturm gejagt, daß ihr Haar vom Nacken gegen die Stirne treibt. Flügel hat sie an den Füßen, auch wohl ein Rad neben sich. Glück. Ist mit jener verwandt. Sie

hat Flügel, eilt, steht auf einer Kugel, auch wohl an einem Rad, und trägt ein Füllhorn im Arme. Ich sah diese veränderliche Gottheit, wenn sie ihr Füllhorn ausgoß, und Kronen, Gold, Dolche, Ketten vertheilte, mit zugebundenen Augen vorgestellt. Ueberfluß. Eine Göttin, mit wohlgenährtem Körper, besonders vollem Busen, die mancherley Schätze, Früchte, u. s. w. aus ihrem Füllhorn, mit freudiger Bedächtlichkeit auf die Erde ausstreut. Reichthum. Ein Gott, blind, hinkend, wenn er kömmt, beflügelt, wenn er enteilt. Ein Geldbeutel, oder ein Horn voll Geld ist in seiner Hand. Armuth. Eine abgezehrte, doch nicht häßliche weibliche Figur, mit schlechter Kleidung, und mit demüthig ausgestreckter Hand, als ob sie bettelte. Eine schöne allegorische Geschichte erzählt hier unser Verf. nach Plato, die zu bedeutend ist, als daß ich sie ihnen nicht mittheilen sollte. „Die Armuth gieng eines Tages in Jupiters Garten, wo die Götter das Geburtsfest der Venus gefeyert hatten, um zu sehen, ob sie nicht etwas von den abgetragenen Speisen bekommen könnte. Sie fand dort den Gott des Ueberflusses, der sich im Nektar ein wenig berauscht hatte. Sie wollte diese Gelegenheit nützen, sich auf immer mit ihm zu verbinden,

binden, sie legte sich zu ihm, und er umarmte sie. Hierauf ward sie schwanger, und gebahr — den Cupido, den Gott der Begierde." Freyheit. Eine Göttin, einen Stab in der Hand, auf welchen ein Hut aufgesteckt ist, der einer runden Mütze ähnlich sieht. Den Hut erhielten die Freygelassenen in Rom, und einen Schlag auf die Schulter mit dem Stab. Ueber zerbrochene Ketten kann sie hinschreiten. Sclaverey. Eine Göttin, mit geschornem Haupt, und aufgeschürztem Gewand, vom Joch gedrückt, furchtsam und blickend, ob die Peitsche des Aufsehers oder Peinigers noch nicht an ihr ist. Sie kann Ketten schleppen. Der Ruf, das Gerücht, fliegt schnell durch die Welt, eine Trompete am Munde. Sieg. Eine Göttin mit Flügeln bey einer erbeuteten Waffenrüstung, in der Hand die Lorbeerkrone und den Palmzweig. Der schnelle Sieg fährt auf einem Kriegswagen mit geflügelten Rossen. Sollen viele Siege angedeutet werden, so bemerkt man sie durch Schilde, auf denen die Namen bezwungener Völker stehen. Ein Sieg zur See giebt der Göttin eine Krone mit Schiffschnäbeln in die Hand. Wegen gelungener Vertheidigung oder Entsetzung einer Stadt, trägt sie einen Kranz von Gras geflochten, und wegen

Eroberung einer Stadt, eine Mauerkrone, wobey sich etwa die Form der am schwersten erkämpften Werker anbringen läßt. Eine artige Allegorie hat unlängst Herr Ramberg erfunden, welche hieher paßt. Mars hat siegreich gekämpft, er steht jezt da und bricht einen Oelzweig, um der Welt den Frieden zu geben, und die Grazien, als Kinder, sind beschäftigt, seine Waffen abzunehmen. Ich schalte noch eine Allegorie nach Lips ein: Friede. Eine holdselige Göttin, wird auf Wolken sanft vom Himmel hernieder getragen, und zeigt von ferne mit wohlthätigem Lächeln einen Oelzweig. Ehre: hält in einer Hand ein mit Lorbeern umschlungenes Schwerd, in der andern ein Buch, um das sich ein Lorbeerzweig windet. Ihr Kranz sind Sterne. Scherz. Ein lachender Knabe, mit oder ohne Flügel, ein Scepter mit einem Kopf, der eine Schellenkappe trägt, in der Hand. Fröhlichkeit, eine jugendliche Göttin mit heiterer Miene, mit Rosen gekränzt: der Focusscepter gefällt mir nicht in ihrer Hand. Jugend, die junge Hebe, mit Rosen gekrönt, welche den Göttern den Nektar aus ihrem Gefäß in eine Trinkschaale geußt. Sie ist leicht und lüstern gekleidet. Schönheit: sie hält den goldnen Apfel, den sie von dem Richter

Paris

Paris erhielt, in der Hand. Die Grazien sind oft, oder meistens bey ihr, weil ohne diese die Wirkung der Schönheit geschwächt wird. Witz. Ein Jüngling mit schlauer lächelnder Miene, den Jocusstab in der einen, den gespitzten Wurfpfeil in der andern Hand. Ein Sphinx neben ihm, weil der Witz auch oft in Räthsel eingehüllt wird. Klugheit, eine Göttin, mit einem runden Spiegel in der Hand, dessen Stiel von einer Schlange, dem Bild der Schlauigkeit, umwunden ist. Sie sieht auf das Vergangene mit Nachdenken. Staatsklugheit, die nehmliche, in der andern Hand ein Steuerruder. Weisheit. Minerva, mehr oder minder gewafnet, den Medusenkopf am Schilde, oder am Brustpanzer, eine Sphinx auf dem Helm, oder auch neben sich, und die Eule zu ihren Füßen, ein Sinnbild des Nachtwachens und der Scharfsichtigkeit. Auch ist der Hahn ein ihr geweihter Vogel. Gerechtigkeit: eine Göttin, mit einem scharfen Schwerd in der einen, eine Wage in der andern Hand. In Absicht auf ihre Augen hat sie sich bey den neuern Malern Aenderungen müssen gefallen lassen. Die Griechen und Römer malten sie mit tiefblickenden, ernsthaften Augen, die Neuern verhüllen solche durch eine

Binde. Besser ist die Vorstellung der Alten: die liebe Gerechtigkeit soll nur unpartheyisch, aber nicht blind seyn. Herr Rammler rühmt daher mit vollem Recht einen deutschen Künstler, der sie wiedersehend schilderte, und zum Zeichen ihrer Partheylichkeit in die eine Waagschaale Krone und Scepter, in die andre einen Hirtenstab, Sichel und Pflugeisen legte, und solche im Gleichgewicht ließ. Ists ein preußischer Künstler, der dies erfand, so war die Vorstellung eine sprechende Allegorie auf die dortigen Justizkammern unter dem vorigen Könige.

Strafgerechtigkeit. Eine Göttin, mit einer Krone; sie hält Beil und Geisel in der Hand, und eilt, auf ein Rad gestützt, das neben, oder unter ihr, sich umdreht. Auch Flügel kann sie haben.

Krieg: Mars in Waffen, mit dem Wolf an der Seite, oder auf einem Wagen, den Bellona lenkt.

Friede, nannt' ich ihnen weiter oben. Sie dürfen sie auch mit einer Fackel vorstellen, womit die Göttin einen Haufen Waffen verbrennt.

Eintracht, eine Göttin mit einem Bund Pfeile in der Hand. Die Scene, wo jener sterbende König seine Söhne, durch einen solchen Büschel von Pfeilen zur Eintracht ermuntert, ist dabey von Rode in Kupfer geätzt. Eintracht unter Staaten und

ihren Beherrschern hält zween, oder mehrere mit Oelzweigen umschlungene Heroldsstäbe, oder Stekkenbündel, aus deren jedem ein Beil hervorragt. Ein Altar, an dem zwey ineinander geschlungene Hände abgebildet sind, bedeuten gleichfalls Eintracht. Mäßigung und Tugend überhaupt, eine Göttin mit einem Zaum in der Hand. Sanftmuth, hat einen Löwen an ihrem Zaum, und lächelt. Keuschheit, die junge Göttin, ist weiß gekleidet, und mit einem Schleyer verdeckt. Eine Lilie in ihrer Hand, und einen Gürtel um ihre Lenden. Vesta am Altar mit dem heiligen Feuer bedeutet das nehmliche. Mäßigkeit. Die Göttin läßt ihren Zaum im Arm herabhängen, und trägt ein Brod und ein kleines Trinkgeschirr in den Händen. Arbeitsamkeit, weiblich vorgestellt, trägt eine Spindel und den Rocken, hat einen Bienenkorb zur Seite: männlich, sitzt sie beym Buche, von einer Lampe beleuchtet; ein Sporn liegt neben ihr. Ich empfehle ihnen die kleine Geschichte, welche den Fleiß wohl am besten persönlich abbildet. Xerxes fiel in Griechenland ein, ein Mädchen begegnete ihm, das am Bach Wasser holte, deswegen den Krug auf dem Kopfe trug, ihres Vaters Pferd am Arm zur Tränke führte, und zugleich Wolle spann.

Herr Rode hat auch davon einen leichten Kupfer=entwurf beygefügt. Verschwiegenheit: eine männliche oder weibliche Gottheit, welche den Zeige=finger auf den Mund legt. Beständigkeit: eine Göttin, die sich auf einen Säulenrumpf stützt, oder eine kleine Säule im Arme trägt. Treue, trägt ein weißes Kleid, einen Schlüssel, und ist von einem Hund begleitet. Freundschaft: hat die Brust entblößt: sie ruht im Schatten einer Ulme, die von Epheu umschlungen wird. Auch wird die Vorstellung deutlicher, wenn der Künstler einen Schild, oder Altar, hinzufügt, auf dem die drey Grazien Hand in Hand zu sehen sind. Wahrheit, ist nackend, und auf der Brust mit dem Bild der Sonne geziert. Sie ist eine Tochter der Zeit, denn diese bringt Wahrheit ans Licht, sie mag auch so tief versteckt werden, als sie will. Großmuth. Ein Löwe, der die Klauen einzieht, ist neben dieser Göttin. Tapferkeit, oder Männertugend, ist eine Göttin mit dem Helm bewafnet, kühn um=hersehend, auf ihr Schwerd, oder ihre Keule gestützt: ein Löwe dabey, zum Kampf gerüstet. Sie hält bisweilen das Schwerd in der Hand, und Keule und Löwenhaut liegt zu ihren Füßen. Wachsam=keit: eine Göttin, deren hauptsächlichstes Kenn=

zeichen

zeichen ein Kranich auf einem Beine stehend, und in dem aufgezogenen Beine einen Stein haltend, ist. Sie muß behutsam, aber muthvoll umherblicken, und kann auch wohl einige Waffen haben. Geduld, eine Göttin, an deren Seite ein Schaf, und ein Kreuz steht. Martin de Vos hat ihr Fesseln an die Füße gezeichnet, in einem alten Kupfer, das vor mir liegt. Hofnung. Diese wohlthätige Göttin trägt ein grünes Kleid, blickt froh gen Himmel, und stützt sich auf einen Anker. Sie kann mit einem blühenden Baumzweig bekränzt seyn, weil Blüthe Hofnung reifer Frucht giebt. Unschuld ist weiß gekleidet, noch gar jung, beschäftigt sich mit einem jungen Lamm, und kann, wie die Keuschheit, eine Lilie in der Hand halten. Demuth. Eine Göttin, mit niedergesenktem Blick, die mit den Füßen auf den Pfauenschweif des Stolzes tritt. Nur muß diese gebeugte Miene keinem Frömmler ähnlich sehen, der den Wolf kaum unter Schaafskleidern versteckt. Sie kann einen Schild in der Hand halten, auf dem ein König abgebildet ist, der einem Bettler die Füße wäscht. Auch mag sie auf ein Füllhorn voll Ehrenzeichen und Kleinodien treten, oder ihre Hand vor die Trompete halten, womit Fama ihre Thaten kund machen will.

Dankbarkeit. Dieser Göttin steht ein Storch zur Seite; sie opfert auf dem Altar, auf dem der Storch auch wohl abgebildet seyn kann. Kürzlich hat Herr Prof. Leipold nach Tischbein eine allegorische Vorstellung der Dankbarkeit in Kupfer gestochen. Ein jugendliches Mädchen stellt im Tempel der Dankbarkeit, die im Hintergrunde am Storch kenntlich und sichtbar wird, die Büste ihres Wohlthäters auf den Altar der Ewigkeit. Der Storch ist deswegen dieser Göttin heilig, weil er in der Jugend seine Jungen äusserst sorgfältig nährt, und im Alter und in Krankheiten von ihnen mit gleicher Sorgfalt genährt und gepflegt wird. Barmherzigkeit, Milde. Eine Göttin, von bettelnden Kindern umstellt, denen sie Brod austheilt, und Kleider giebt. Elternliebe. Eine Mutter hat eines ihrer Kinder an der Brust liegen, und druckt ein andres liebreich an sich hin. Herr Rode hat dieser sanften Mutter in die eine freye Hand eine Ruthe und einen Spiegel der Klugheit gegeben, damit anzudeuten, daß Liebe nie so ausschweifend seyn müsse, daß die weise Zucht darunter leide. Man hat auch die Liebe unter einem Pelikan abgebildet, der sich die Brust aufritzt, um seinen Jungen Nahrung zu verschaffen. Kindliche Liebe.

Dankbarkeit, nur mit dem Zusatz eines Schildes, oder Altars, worauf Aeneas mit seinem Vater auf dem Rücken, oder Pero, die den Cimon im Gefängniß mit ihrer Milch nährt, abgebildet ist. Geschwisterliebe. Freundschaft mit einem Schild, oder an einem Altar, auf welchen, um Schwesternliebe anzudeuten, die Grazien Hand in Hand ihre Tänze feyern, oder, um Bruderliebe zu bezeichnen, zween Knaben, mit Sternen auf ihren Helmen, Castor und Pollux, sich umarmen. Eheliche Liebe. Eine jugendliche Göttin, mit einem Schleyer, zwey Täubchen zur Seite, an einem Altar, woran zwey verbundne Herzen sind. Hymens Fackel liegt brennend dabey: diese ist verlöscht, wenn die Liebe an einem Grabe weint. Ein französischer Künstler läßt einen trauernden Genius diese Fackel verlöschen, und den Amor seinen Köcher und Bogen zertrümmern. Ein Altar, woran zwey brennende Fackeln in einem Kranze kreuzweise verbunden zu sehen sind, bezeichnet auch die eheliche Liebe. Liebe überhaupt wird unter dem Bilde Amors, des allbekannten, vorgestellt. Binden sie ihm die Augen zu, oder lassen sie ihm den Gebrauch dieser schalkhaften Augen, er ist immer gleich gefährlich, und leicht zu erkennen. Liebe fürs Vaterland.

Dankbarkeit mit Eichenlaub bekränzt. An einem Altar sey Curtius eingegraben, der sich, um die Götter zu versühnen, zu Pferd in einen Abgrund stürzt. Liebe zu Gott, Andacht: eine Göttin, mit einem gen Himmel gerichteten Blick, einem flammenden Herzen in der einen, und einem Rauchfaß in der andern Hand. Heucheley, eine häßliche Gestalt, die aber eine fromme Larve vors Gesicht hält. Sie mag die Knie beugen, und, mit gegen die Schulter gesenktem Haupt, die Hände falten. Argliſt. Auch sie deckt ihr häßliches Gesicht, voll Tücke, vergebens mit der schönen Maske: der Dolch, den sie hinter dem Rücken faßt, verräth sie, und der Scorpion, der zu ihren Füßen unter einem Steine hervorkriecht. Verleumdung. Die dreygespitzte Schlangenzunge dieser Häßlichen, ist auch noch unter dem Schleyer zu ersehen, womit sie solche zu decken sucht. Neid. Ist ein dürres Weib, mit Schlangenhaaren und schielendem Blick: sie beißt sich selbst in ihr eignes Fleisch. Zwietracht: eine Furie, mit zänkischem Gesicht, die in der Hand einen goldnen Apfel hält, auf dem die Worte stehen: der Schönsten. Dies ist der sogenannte Zankapfel, der die drey Göttinnen entzweyte. Zorn, Wuth,

als Mann oder Weib, mit drohendem Blick, gezücktem Dolch, und geschwungener Fackel. Furcht. Ein Greis, oder ein kleines Mädchen, das mit schreckhafter, blasser Miene entfleucht. Der Haase, oder das Kanirchen, ist Sinnbild der Furcht. Verzweiflung, eine schreckende Figur, mit zerbrochenem Anker, und gegen sich selbst gezücktem Dolch. Es sey mir vergönnt, lieber Freund, ihnen hier eine allegorische Vorstellung von Laireſſe einzuschalten: den Verzweiflungstod der Dido. Wie, glauben sie, daß der Künstler diesen Gedanken allegorisch abgebildet habe? Liebe ist die Ursache ihres Selbstmords — sie wird über die Flucht ihres Geliebten wüthend, sie stirbt, und nimmt die Liebe mit sich ins Grab. Dido eilt einer rauhen Gegend, und in derselben einem offnen Sarcophag, der von Cypreſſen umpflanzt ist, mit schnellen Schritten zu. Ihr Kleid, bis über die Brust herabgefallen, flattert wie ihr Haar im Winde: ein Dolch hat die linke Brust durchbohrt, noch steckt er in derselben. Sie ist dem Grabe schon so nahe, daß sie mit der ausgestreckten linken Hand einen Myrthenzweig hineinfallen läßt, und mit der rückwärts gestreckten Rechten hat sie den Amor, einen Jüngling mit Flügeln, an der Schnur seines Köchers so gepackt,

daß

daß alle Pfeile aus demselben fallen, und daß er, trotz seines Bittens und Schreyens, mit ihr fort muß. Ueber Gesetze und Waage der Gerechtigkeit geht der eilige Marsch hin, worunter freylich sehr am unrechten Orte die Gesetztafeln des Moses mit zu liegen scheinen. Die Verzweiflung, oder Wuth, mit gezücktem Dolch in der einen Hand, mit schreyender Geberde, und einem Helm, aus welchem Drachenaugen Feuer sprühen, leuchtet mit ihrer Fackel voran. Viel Gutes hat diese Zusammensetzung, und wenns auch nicht Dido ist, die hier stirbt, so ist doch gleich auf den ersten Blick eine aus Liebe verzweifelnd, und gewaltsam Sterbende zu erkennen. Ich folge unserm Verfasser in seiner Reihe allegorischer Bilder. Geiz. Ein abgezehrter Mann, der sein Gold versperrt, oder auf Geldsäcken liegt. Er mag an schlechten Speisen nagen, ungeachtet der vollen Kiste, auf welcher er sitzt. Raubsucht. Eine weibliche Gestalt, mit langen, gekrümmten Fingern, und schlauem Aussehen. Der Rabe, oder die Elster, mit einem Goldstück im Mund, ist ihr heilig, und ihr Gefährde. Ungerechtigkeit, hebt nur das Schwerd in die Höhe, und tritt mit Füssen auf die Waage. Gefräßigkeit. Auch eine weibliche Gestalt, mit vollen Backen; eine Hand

bringt

bringt schon wieder Speisen an den Mund, die andre streckt sich nach dem übrigen Vorrath aus. Sau, und Vielfraß sind um sie. Trunkenheit: ein Mann, trinkend, und in der andern Hand wieder ein volles Glas, oder Trinkgeschirr haltend. Silen, oder ein trunkner Faun, bedeutet eben das. Man kann das Gefecht der Centauren, und Lapithen auf einer Tafel ausgearbeitet, irgendwo in der Nähe anbringen. Unbeständigkeit. Eine Frau, in schillerndem, buntgefärbtem Gewand, mit einer Wetterfahne, das Chamäleon zu ihren Füßen. Geilheit: eine weibliche Gestalt, mit funkelndem Aug, wollüstiger Geberde, freyen Haaren und Brüsten, einen Sperling auf der Hand, einen Bock zur Seite. Faulheit, schläft, oder ruht neben einem ruhenden Esel. Martin de Vos stellte sie, als ein junges Mädchen, mit träger Geberde hin, den Esel liegend hinter ihr, und einen Stab in der Hand, ihrer Jugendkräfte ungeachtet. Um sie recht, auch in ihren Folgen, kenntlich zu schildern, läßt er den König David, faulen Andenkens, im Hintergrund auf seiner Altane spazieren gehen, und durch einen Sclaven die schöne Bathseba zu sich rufen, die im Garten an einem Brünnlein badet. Thorheit: ist ganz bunt gekleidet, ein hüpfender Mann, mit

einer Narrenkappe auf dem Kopfe, an der Eselsohren und Schellen sind; er hat einen hölzernen Säbel an der Seite, und eine Knabenwindmühle von Karten, an einem Stecken, in der Hand. Seine Miene vollendet das Gemälde. Plauderhaftigkeit: eine Göttin, mit einem Gefäß, aus welchem von allen Seiten Wasser rinnt. Ein Papagey und eine Gans in ihrer Gesellschaft. Hoffarth. Wieder eine weibliche Figur, mit Pfauenfedern auf dem Kopfe geschmückt, reich gekleidet, und ihren Werth im Spiegel bewundernd. Tadelsucht. Momus, ein alter Spottvogel, beäugelt lachend eine Tafel, worauf ein Mensch, ein Stier, ein Haus gezeichnet sind. Böse Critik. Eine Furie, die an Büchern nagt, und sie zerfetzt, und durch einen ganzen Haufen schon zerstückter Bände noch nicht gesättigt ist. Aechte Critik. Sitzt wie die Geeechtigkeit, ernst und unbestechlich, und wägt Bücher auf ihrer gerechten Waage. Longins Aristoteles, Quintilians Werke liegen neben ihr. Der Kunstgeist. Ein holder Jüngling, das Bild der Natur in der Hand, ein Flämmlein auf dem Haupt. Werkzeuge der schönen Künste liegen um ihn. Zeichenkunst: ein Jüngling mit Flügeln, Zeichnung und Zeichenstift in den Händen.

Händen. Malerkunst: eine Göttin, mit Pinsel, und Pallette, an der Bildsäule der Isis. So hat ihre Gesellin, Bildhauerkunst, Meisel und Hammer, und ist an einer Statue beschäftigt. Der Baukunst giebt man einen Riß und ihr Winkelmaas, der Kupferstecher- und Prägekunst, ihre Werkzeuge, mit einer Probe ihrer Arbeiten, in die Hände. Isis, mit den Genien der bildenden Künste umgeben, ist eine angenehme Allegorie davon, daß alle Künste Nachahmerinnen der Natur sind. Dichtkunst, Apollo, oder eine begeisterte Muse mit der Leyer, und die ganze Reihe des Musenchors sind ihnen längst bekannt: mit mehreren sind sie sogar vertraut: also davon nur mit zwey Worten, mehr für unsern jungen Künstler ... zu seiner Erinnerung, als für sie. Die Muse des Heldengedichts trägt eine Trompete, mit Lorbeern umschlungen: das Trauerspiel, einen Dolch und eine Krone: sie ist ernst, und sehr keusch gekleidet: das Lustspiel lacht, und hat eine frohe Maske und den Jokusstab in der Hand. Das Drama, das Mittelding zwischen Lust- und Trauerspiel, wird als ein Genius mit der Flamme auf dem Haupt, in einer Hand eine tragische und komische Larve, in der andern einen Dolch und

Focusstab haltend, abgebildet. Die Ode leidet Aenderungen nach dem Inhalt ihrer Lieder. Sternenkranz für den höchsten Flug, Lorbeer-, Rosen-, Myrrthen-, Epheu- und Rebenkränze für andre Gattungen von Liedern der Helden, der Liebe, des Weins. Geistliche Lieder spielt die Muse auf einer Harfe, an der oben ein Cherubsköpflein ist. Die Muse der Trauergesänge weint an einem Aschenkrug. Schaler ist nichts, als die witzelnde Forderung des Ovids, daß ihr einer Fuß kürzer seyn müsse, als der andre, weil die Elegischen Verse der Römer immer einen kurzfüßigten Fuß an einen langen reiheten. Nur damit sie recht herzlich drüber lachen möchten, setzte ich diese Bemerkung her. Die Muse des Schäfergedichts ist mit Feldblumen bekränzt, und hat eine Schalmey, oder die Rohrpfeife in der Hand. Die Fabel, ist verschleyert, in ihr Gewand sind Fabeln eingestickt, vom Esel in der Löwenhaut, vom Storch, den der Fuchs bewirthet u. s. w. Eine Sphinx liegt neben ihr. Satyre: ihr Lorbeerkranz, und die Geisel, oder auch ein Scepter mit einem Satyrkopf macht sie kenntlich. Die Geisel trägt auch das Epigramm, nur in der andern Hand den Lorbeer, weil es auch lobt. Eine allegorische Vorstellung

davon

davon ist folgende; nur, dünkt mich, fehlt ihr die erforderliche Deutlichkeit. Die Wahrheit bietet einem Genius einen Köcher hin, aus welchem er einen Pfeil nimmt und wetzt. Tonkunst, Musik. Eine Muse, mit zwey Flöten in den Händen, und mancherley musikalische Instrumente und Noten zu ihren Füßen, worauf auch die Namen großer Musiker zu lesen sind. Tanzkunst: eine tanzende Muse, mit einer Handpauke: sie kann eine halboffne Rolle neben sich liegen haben, auf welcher Zeichnungen von Tänzen zu sehen sind. Redekunst: eine Muse, mit rednerisch aufgehobener Rechte, und einer Papierrolle in der Linken. Demosthenes und Cicero können um sie seyn. Geschichte. Eine sitzende Muse, welche in ein Buch schreibt, und Pergamentrollen, auch die Werke Herodots, Thucidides, Xenophon neben sich liegen hat. Grammatik, Sprachkunst. Diese Muse kennen sie an der Tafel, worauf das griechische Alphabet gezeichnet steht. Die Muse der Philosophie hält in ihrer Hand ein ofnes Buch, auf dessen einer Seite das griechische Theta, auf der andern das griechische Pi steht. Der erste Buchstabe bedeutet Theorie, der andre Praxis: sie ist auch wohl mit einem Scepter und Sternenkranz geschmückt.

schmückt. Theologie. Sie trägt ihre Bibel, und lehnt sich an ein Kreuz, oder hat dies, nebst den Gesetztafeln, neben sich liegen. Rechtskunde. Wer wird sie nicht kennen an der Waage und dem Schwerd, und an den Pandekten und andern juristischen Büchern, die neben ihrem Stuhle liegen. Arzneykunst: hält, als Göttin, oder Genius, oder als Aesculap, einen Stock von einer Schlange umwunden. In Weimar steht so eine Allegorie auf die gesunde Lage des herzoglichen Gartens, unter dem Bilde eines runden Altars, auf dem einige Brode liegen, die von der Schlange hinweggenommen werden. Die Göttin, wodurch Gesundheit, oder Wiedergenesung abgebildet wird, hält einen Opferteller in der einen Hand, und bewegt eine kleine Schlange gegen dasselbe. Wundarzneykunst: hat ausser den Kennzeichen der Arzneykunst, Lancette, Trepan, oder Bohrer, bey der Hand. Naturlehre. Isis, von kleinen Göttern umgeben, welche sich mit Naturforschungen beschäftigen: Mit der Luftpumpe, dem Brennglas, auch wohl mit der Elektrisirmaschine. Anatomie: hat in ihrer Hand Zeichnungen vom Muskel- und Knochenbau des menschlichen Körpers. Kräuterkunde: wird durch ein Buch voll getrockneter

Pflan-

Pflanzen kenntlich. Scheidekunst, Chymie: steht an einem kleinen Ofen, worauf Distillirkolben zu sehen sind. Meßkunst, Geometrie: hat mathematische Instrumente neben sich. Rechenkunst: hält eine Tafel, auf welcher arabische Zahlen, und ein Viereck mit einem schrägen Kreuze in folgender Form ⊠ stehen. Die Grundlinien der arabischen Zahlen sind in diesem Zeichen enthalten. Sternkunst: trägt ein Sehrohr, und lehnt sich an eine Himmelskugel. Sie hat eine Pergamentrolle neben sich liegen, auf der der Planetenlauf gezeichnet steht. Man malt sie oft als einen Alten, der beschäftigt ist, nächtlicher Weile die Sterne mit dem Sehrohr zu beobachten, und Zirkel, und Quadraten neben sich liegen hat. Erdbeschreibung: geben sie ihr unsre Erdkugel, und eine Landkarte, so ist sie völlig kenntlich. Kriegsbaukunst: wird es durch einen Festungsaufriß. Reitkunst: eine Göttin, mit einer Peitsche in der einen, einem Paar Sporn in der andern Hand. Steigbügel und Sattel können ihr zu Füßen liegen. Fechtkunst. Auch eine Göttin, mit zwey Rappieren in der einen, und einem Schild in der andern Hand, auf welchem, nicht ohne Wirkung, zween Fechter abgebildet seyn können. Alte Gladiatoren möchten

sich nicht gut zu den neuen Kappieren schicken. Feuerwerkerkunst. Kann eine Rackete, und Reinigungsinstrumente der Kanonen in Händen haben. Wappenlehre: ist am Stammbaum, und an Wappenschilden zu erkennen. Gleich leicht als diese, und die meisten vorhergehenden allegorischen Gottheiten, sind folgende, die ich ganz kurz zusammen fasse, zu deuten. Buchdruckerkunst: an der Druckerpresse, und den übrigen Werkzeugen ihrer Arbeit: Schiffkunst: an Compaß, und Steuerruder: Schiffbaukunst, an dem Modell eines Schiffes, das sie trägt. Kaufmannschaft, durch den Merkur, und allerley Waaren: Ackerbau, durch Ceres, die eine Sichel und Aehren trägt. Glauben sie nicht, daß die Göttin sich wenigstens auf einen Pflug stützen müsse, um ganz von der Erndtegottheit, oder dem Sommer unterschieden zu seyn? Gartenbau: durch einen Kranz von Früchten, und ein Gartenmesser. Mancherley Gartengeräthe können dabey liegen: Weinbau: durch die Göttin mit dem Rebenmesser, und der Haue zum Felgen, neben einer Kelter stehend. Viehzucht: durch den Pan mit der Rohrpfeife, oder durch die Hirtengöttin Pales mit einem oben krummgebogenen Stab in der Hand. Ziegen,

Schaafe, Stiere dabey. Bienenzucht: durch den Erfinder derselben, Aristäus, neben einer ausgeweideten Rinde stehend, woraus Bienen hervorfliegen. Besser gefält mir der Vorschlag, den Honigbau durch einen Genius, an einem Bienenstocke stehend, Honigwaben in der Hand haltend, auch wohl einen Lindenzweig, und mit weißen Kleeblumen, und Thymian bekränzt, abzubilden. Seidenbau, für uns ziemlich unbedeutend, für preußische Künstler bedeutender. Eine Göttin, mit einem Kranze voll Seidenbälglein, eine Seidenspule in der einen Hand, in der andern einen Korb voll Seidenwürmer, hie und da mit Maulbeerblättern bedeckt. So, liebster Freund, werden sie nun selbst im Stande seyn, noch viele minder wichtige Künste und Gewerbe in allegorischen Figuren vorzustellen, da sie Herr Rammler nun mit der Art bekannt gemacht hat, wie dergleichen Vorstellungen aus der Sache selbst herausgesucht werden müssen. Es würde gewiß keine undankbare Mühe seyn, aus einer großen Sammlung von Kupferstichen, und aus Beschreibungen von Gemäldekabinetern alle mögliche allegorischen Vorstellungen der Künstler herauszuheben, und den Zeitgenossen als einen Schatz zu übergeben, aus dem sie schöpfen könnten.

Für manchen wäre es gut, ich will nicht sagen, lieber nachzuahmen, als selbst zu erfinden, sondern nur Mittel an der Hand zu haben, wodurch seine eignen Gedanken geleitet, und zurechtgewiesen würden, wenn sie in Gefahr stünden, auszuschweifen. Dem Stolz hat unser Verf. keine Beschreibung gewidmet: er wird durch einen Pfau, mit prahlendem Schweif, angedeutet: auch ist die Zucht nicht berührt, welche ich als eine ernste Göttin, mit einem Zaum in der gesenkten Hand, dessen Riemen sie mit der andern empor hält, von einem guten Künstler vorgestellt gesehen habe. Carricaturen enthalten gewöhnlich sehr schlechte Allegorien, sonst würde ich ihnen die Menge von englischen und französischen Kunstzwittererzeugnissen empfehlen können, welche dort über das Ministerium, und hier für und gegen die neue Staatsverfassung erscheinen. Unser Chodowieki hat einige recht gute Allegorien für den Göttinger Almanach vom Jahr 1792. ausgearbeitet, die ich ihnen genau zergliedern möchte, wenn ich nicht fürchtete, eine Rüge wegen meines allzulangen Briefes zu verdienen. Vielleicht haben sie den Calender selbst, oder sehen ihn bey einem ihrer nähern Freunde: versäumen sie die Gelegenheit nicht, die Schönheit dieser Erfindungen genau zu prü-

prüfen. Chodowiecki's Geist ruht ganz auf ihnen, wenn auch die alternde Faust das Glatte, Unerreichte in der Ausarbeitung zu verlieren beginnt, welches wir so oft, im Hamlet, in Natur und Affektation, und gar im Calas bewundert haben. Der Fürstenbund ist, irre ich nicht, so versinnlicht. Friedrich mit mehreren deutschen Fürsten, in römischer Kleidung, steht unter einer alten deutschen Eiche am Altar der Einigkeit, und faltet aller Hände auf demselben zusammen. Eine ehrwürdige Scene, ich vergesse dabey die in der That verhältnißlose Zeichnung der Theilnehmenden. Friederichs Tod, oder besser, Vergötterung. Der Genius mit gesenkter Fackel hebt den sanft Entschlummerten in die Wolken empor, wo ihn die Ewigkeit im Sternenkranz hinter dem weiten Ring einer zusammengebogenen Schlange empfängt: unter ihm das trauernde Vaterland. Aufklärung, vielleicht eine der schwersten allegorischen Vorstellungen, zum mindesten hat es noch kein Künstler mit Glück gewagt, sie zu schildern. Unser Chodowiecki wählt eine Landschaft, an deren Horizont die Sonne sich empor hebt, und die Nebel verscheucht, welche sich in die Ebene gelagert haben. Das Bild ist treffend: es wird noch bedeutender, und wahrer,

wenn eine Stadt in der Gegend schon ganz erhellt von der Sonne zu sehen ist, auf den Dörfern aber noch dichter Nebel liegt. Duldung. In Wahrheit meisterhaft: eine jugendliche Göttin, wie Minerva gewafnet, steht etwas erhöht, und breitet ihre Aerme über alle Religionen und Sekten aus, die als Menschen in verschiedner, sehr gut zu unterscheidender Tracht und verschieden andächtiger Miene um diese Erhöhung herknieen. Klarheit umfleußt die Holde. So viel von diesen neuen Allegorien: es wird hinreichen, sie nach ihrem Anblick selbst lüstern zu machen, und die Freude wird ihnen wohl werden, da so viele Abdrücke davon in Deutschland umhergestreut sind. Noch einer Allegorie von dem nehmlichen Künstler muß ich erwähnen, die mir, ungeachtet des langen Zwischenraums, seit ich sie sah, noch sehr lebhaft im Gedächtniß liegt: man kann auch nicht faßlicher in Bildern sprechen, als eben dieser mit Recht gerühmte Zeichner. Minerva hat sich vom Himmel herabgelassen, sitzt an einem buschigten Abhang, ihre Lanze im Arm, ihren Medusenschild darunter hingelehnt, und hält mit der rechten Hand, voll sorgsamen Ernstes, ein junges Bäumchen sanft empor, das vor ihr eingepflanzt ist, damit es für widrigen Zufällen geschützt

werde.

werde. Ich brauche kaum zu sagen, daß dies Bild weise Erziehung bedeute, noch weniger, daß es äusserst gut gewählt sey: sie fühlen dies selbst. Wenn ich noch in den letzten Zeilen (wünschen sie nicht, Freund, daß es die letzten seyen!) dieses Briefs meinem nachsichtsvollen Freunde einen Rath ertheilen darf, so ist es der, alles das noch einmal in ihr Gedächtniß zurückzurufen, was ich ihnen aus Hagedorn, und de Piles über die Allegorie kund machte. Wenn sie mit Herrn Rammlers Bildern jene Sätze vergleichen, so werden sie den Werth der Allegorie kennen und würdigen lernen, ohne dadurch zu einer Ungerechtigkeit gegen die übrigen, in der That vorzüglicheren Gattungen, oder Zweige der Malerkunst verleitet zu werden. Und nun Gott befohlen für heute, lieber Freund, mein nächster Brief wird diesen ausgleichen.

---

# Zwey und zwanzigster Brief.

---

In allem Ernst, lieber Freund, sie haben ihre Voreiligkeit, ihre Hitze gebüßt? Ich sollte durch die Nachricht überrascht werden, daß sie ihren Bücher-

vorrath

vorrath durch einige aus dem Fach der schönen zeichnenden Künste vermehrt haben; sie wollen meinen Neid rege machen, weil mir eine so reizende Gelegenheit entwischt sey, etwas Wohlfeiles und Gutes zu erkaufen. Sie sind getäuscht worden, schreiben sie mir, und haben die neuerkauften Bände aus ihrem Schrank verbannt, nachdem sie sich durch den Inhalt von ihrem Werth überzeugt hatten, um durch den wiederholten Anblick derselben nicht den Unwillen zu erneuern, den ihnen das Gefühl der Täuschung verursachte! Das ist gut: Aerger kürzt das Leben. Sie wollen mich zu Rathe ziehen, wenn wieder ein Antiquarius Bücher bey ihnen feil bietet: das macht mir Ehre, und ich will mich freuen, wenn ich diese Ehre verdienen kann. Ihr Geständniß hat ihre Uebereilung versühnt; zur Nachkur heute noch einige unschmackhafte Warnungen für die Zukunft. Sie kennen selbst einige schlechte und schädliche Bücher, die sich die schönen zeichnenden Künste zu Gegenständen gewählt haben, es wird ihnen nützlich seyn, noch mehrere kennen zu lernen. Ich will immer einen Brief voll Warnungen, nach dem Muster des gegenwärtigen, auf mehrere allzulange folgen lassen, weil ich voraussehe, daß ein solcher so kurz als möglich seyn wird. Lesen

sie

sie folgenden Titel zweymal, um ihn tief ihrem Gedächtniß einzuprägen: Theoretische Abhandlungen über die Malerey und Zeichnung, darinnen die Grundsätze zu Bildung eines guten Geschmacks in dieser Kunst leicht und deutlich vorgetragen werden. Frankfurt und Leipzig, bey August Lebrecht Stettin. 1769. 8. Ein schlechteres Buch können sie durchaus nicht finden, das so ganz absichtlich alles zu verheeren sucht, was der Fleiß eines achtsamen Lehrers bey einem Schüler von nicht ganz festen Grundsätzen, mühsam erbaut hat. Schwatzhafter, oberflächlicher schrieb kein andrer über die edle Malerkunst: sein Plan war Laune, Zufall, oder besser, gar keiner. Der Inhaltsanzeiger würde mein gerechtes Urtheil schon hinlänglich bestätigen, diesen dürft' ich ihnen nur vorlegen, um jede Begierde nach eigner Prüfung dieses edlen Probestücks zu vertilgen: aber sie sollen vom Inhalt selbst einiges erfahren, sie sollen das, was ich aushebe, mit den geläuterten, goldnen Sprüchen unsers Hagedorns, Webbs, Mengs, Reynolds, de Piles, Büschings, vergleichen, und das Buch selbst fliehen lernen. Nur zwey Worte aus der Einleitung: die Kunst ist sehr alt, sagt der Verf. ganz recht, Aegypter, Grie-

chen,

chen, Römer übten sie. „Nach einem Zwischenraum von vielen Jahrhunderten erreichte sie, zur Zeit derer aus dem Hause Medices, Pabst Leo X. in den Niederlanden, und unter Ludwig XIV die höchste Vollkommenheit.“ Freund, wir hätten unser Studium der Kunstgeschichte ersparen können, wenn ich sie früher mit diesem bedeutenden Manne bekannt gemacht hätte. Dergleichen auffallende Neuigkeiten sind zu auffallend, als daß selbst der armselige Zweck Aufsehen zu erregen dadurch erreicht werden könnte. Soll ich das Buch weglegen? Aber nein, sie müssen sehen und hören, wie viel man wagen kann, sobald man recht viel wagen will. Zuerst, natürlich, von historischen Gemälden; und was meynen sie, was der Verfasser darunter rechnet? Sehr viel — wir andere ehrlichen Leute vom Handwerk quälen uns mit Abtheilungen, mit Folgerungen, wir hüten uns sorgfältig, mehr unter einer Benennung zu vereinigen, als im strengsten Verstande darunter gehört; wozu? Hören sie, wie leicht es dem Ungenannten wird: historische Gemälde begreifen bey ihm, Mythologie, Fabel, Allegorie, Symbolisch-Hieroglyphische und satyrische Gegenstände. Arm ist er an Regeln, diese sind bey einem historischen

Gemälde die nehmlichen, wie bey einem Trauerspiel: aber desto deutlicher erklärt er sich durch die Skizze eines historischen Gemäldes, die er gleich auf der vierten Seite entwirft. Sie müssen von diesem Entwurfe lernen, ich kann ihnen diese Lektion unmöglich erlassen. Er wählt keinen gemeinen Gegenstand: den Erlöser vor Gericht! „Der Vorgrund, sagt er, oder (die) Hauptgruppe (also Vorgrund und Gruppe ist ihm eins) entdeckt uns eine fast unübersehbare Menge Juden: (eine Gruppe, von unübersehbarer Menschenmenge, wie übereinstimmend mit den Grundsätzen der geprüftesten Kunstlehrer!) und gar (ein Vorgrund, in dem sich eine fast unübersehbare Menge zeigt; wie widersprechend! Was würde da aus dem Mittel- und Hintergrunde werden?) Sehen sie, liebster Freund, so bunt müßte mein Brief aussehen, wenn ich das ganze Buch zergliedern, und seine Ungereimtheiten vor ihre Augen stellen wollte. Für sie und für mich wüßt' ich keine ausgesuchtere Pein, als diese Prüfung. Ich schlage ein andres Mittel ein, und rathe ihnen, zur Ausfüllung einer recht müsigen Stunde von meiner Freygebigkeit Gebrauch zu machen; denn, ohne irre zu werden, will ich einige recht auffallende, grelle Sätze des

Ver-

Verfassers aufeinander folgen lassen, und für jede Unterbrechung, selbst für ein Ach! oder Weh! das mir entschlüpfen könnte, Strafe leiden. Was kann ich mehr thun, um an ihrer Zeit kein Dieb zu werden! Also der unübersehbare Vorgrund, oder die Hauptgruppe von vielen tausend Menschen läßt dennoch Raum zur zweyten Stufe, oder zum sogenannten Mittelgrund" übrig, dieser faßt „den Pallast des Landpflegers, die Kläger, Priester, und die Hauptperson Christum, in sich." Hier, hinter der unübersehbaren Menge im Vorgrund, oder der Hauptgruppe, sehen sie die Hauptperson in der zweyten Stufe, oder Mittelgrund, erhaben vor ihnen; und in einer kleinen Entfernung hinter ihm, den Pilatus, die Kläger, einen Knaben mit einem Waschgefäß, „so wird der Mittelgrund vollendet seyn." Doch sie denken zu sehr schon darüber nach, ich muß das Gemälde beeilen, denn noch hat vieles eine Stelle darinn zu hoffen. „Ohne die Einheit der Handlung zu beleidigen, oder den Schauer durch zweyerley Leidenschaften zu verwirren, baue man in einer leidlichen Entfernung den Pallast des Römers (Pilatus, der schon im Mittelgrunde stund) und stelle auf ein prächtig(es)

Marmor-

Marmorgeländer (der sonderbarste Gedanke) Maria(m) und Portia(m), in einer ihren Leidenschaften ähnlichen Haltung. „Siehe da ein historisches Gemälde nach allen Regeln der Theorie, Einheit der Handlung, Einheit des Zeitpunkts, des Orts, Kontrast, Leidenschaften, Knoten, und Entwicklung!“ Sie sind mit dieser Zergliederung zufrieden, sie sind hinlänglich vom Werthe des Verfassers überzeugt; aber sie lachen, Freund; nun gut, ich lache redlich mit ihnen, ob es gleich uns beeden, und jedem redlichen Christen besser ziemte, über die Noth unsers Mitmenschen Thränen des Mitleids zu vergießen. Ich verschone sie in Zukunft mit ähnlichen Beschreibungen: nur ein Paar Worte noch, und ich scheide auf immer von diesem Critiker, der seine Feder wider Willen der Minerva ergriffen hat.

„Man hat dem Erfinder der Oelmalerey (immer noch van Eyk) unaussprechliche Lobsprüche gemacht: aber „die Kunst durch Myriadenpunkte das Bild einzelner Figuren, und vervielfältigter Begebenheiten dem geprüften Auge des gefühlvollen Schauers darzustellen, hat unendlich größere Vorzüge.“ Das heißt: Miniaturmalerey ist unendlich vortreflicher, als Oelmalerey!! — — „S. 33. O — daß ich

würdig wäre, dem göttlich-erhabenen Rubens Lobsprüche zu machen, den kein Grieche, kein Römer jemals erreicht hat." Vom Ueblichen. S. 38. „Die trajanische Säule ist die Schule vieler rechtschaffen-kostumischer Zeichner geworden." Seite 43. „Peter Paul Rubens, nicht allein der Flammändischen, sondern auch aller Arten der Malerey Oberhaupt, hat in allem das Höchste und Vollkommenste erreicht. Ihme folgen in historischen Gemälden Michel Angelo, Raphael, Urbin, Tintoret, Titian, und Guidoreni. La Reß (Laireſſe) ist der vorzüglichste in mythologischen Gemälden." Einen La Reß werden sie in ihrer Kunstgeschichte nirgends finden, steckt nicht Läreſſe unter diesem Räthsel verborgen, so mag es ein andrer besser lösen. So ist S. 44. ein Landschafter Gillot gerühmt: obs Claude Gillée, der Lothringer seyn mag? S. 45. „See- und Schlachtstücke machen das vortrefliche eines Rugendas." Eben daselbst: „Unter den Meistern, welche Blumen, Früchte, Insekten gemalt haben, lobe ich hauptsächlich einen Suabeda, und in letztern Madam Merian(i)." Also nichts von Huysum, Mignon, Rachel Ruisch, Withoos? Freund, mich mahnt mein oben gegebenes Wort, mich aller Critik

zu enthalten, an Stillschweigen. Lassen wir das übrige; Rubens mag bey unserm Verfasser seine Stelle über Raphael so gut er kann behaupten, Rugendas mag bey ihm Seestücke malen, und Suabeda der erste Blumenschilderer seyn, wir werden, selbst durch die beißendste Rüge, des Mannes Sinn nicht ändern, der so etwas ohne Schaamröthe hinschreiben konnte. Ein andres Buch, nicht von gleichem Unwerth, aber in seiner Art noch weit gefährlicher, muß ich nun nennen. Sein Verfasser hat sich genannt, das wird auf mein freyes Urtheil durchaus keine Wirkung haben. Der ganze Titel ist: Das Studium der Zeichenkunst und Malerey für Anfänger, nebst der Terminologie in diesen beyden Künsten; einem Verzeichnisse der berühmten Maler; der verschiedenen Schulen; der jetzigen Akademien der Maler, Bildhauer, und Baumeister in Europa, in alphabetischer Ordnung; und der, einem Künstler nöthigen Bücher, von M. Christian Ludolph Reinhold, Lehrer der mathemat. und schönen Wissenschaften am Osnabr. Gymnasio. Mit fünf und vierzig Kupfern. Göttingen, und Gotha

bey J. Chr. Dieterich 1773. 8. Gestehen sie nur, Lieber, daß dies ein recht viel versprechender Titel sey; aber hüten sie sich von demselben das zu erwarten, was sie erwarten zu dürfen glaubten, wenn ihn ein Professor der schönen Wissenschaften seiner Arbeit vorsetzt. Sie würden die Absicht des Verfassers verfehlen, wenn sie einen bestimmten Plan in diesem Buche suchen wollten: sein Plan ist, daß es keinen hat. Bunt durcheinander kreutzen die verschiednen Aufschriften der Capitel, und fast keines steht an der Stelle, die ihm angehören sollte. Bey einem Lehrbuche, besonders für junge Leute, sollte es sich der Verfasser, so dünkt mich, zur Pflicht machen, nach einem gewissen vernünftigen System zu arbeiten, Grundsätze voran zu schicken, und durch sie die Folgerungen zu erleichtern. Nur alsdann wird er so nützlich werden, als er kann. Bestimmt aber seine Laune die Ordnung, worinn seine Sätze erscheinen sollen, so wird er den Schüler verwirren, und wenn er geendigt hat, noch immer manches vergessen haben. Herr Reinhold hat viel gelesen, aber das Gelesene allzuordnungslos zusammengeworfen, und hier abdrucken lassen. De Piles, Hagedorn, und mehrere andre Kunstlehrer finden wir hier wieder, aber zu meinem Erstaunen

nen

nen habe ich die Entdeckung gemacht, daß auch die erst beurtheilten Theoretischen Abhandlungen benutzt worden seyen. Mein Urtheil wird durch eine kurze Inhaltsanzeige, mit Anmerkungen, und Auszügen durchflochten, gerechtfertigt werden. Sie sollen nicht nur meinen Tadel hören, und lesen, sondern auch in den Stand gesetzt werden, ihn gerecht zu finden. Zuerst vom Genie. Der Maler muß Genie haben. Nach du Bos wird Genie beschrieben, als eine angebohrne Gabe, richtig, angenehm, leicht, lebhaft, und schnell zu empfinden, zu treffen, und abzubilden: aber gleich zwey Zeilen nachher finden wir schon, wie richtig der Verfasser von seiner Erklärung Gebrauch zu machen weiß; nur diesen einzigen Beweis, und ich will die Inhaltsanzeige sogleich fortsetzen. „Daraus ist klar, das jeder Maler Genie haben, das heißt, es in seiner Kunst zu einiger Vollkommenheit gebracht, Erfindungen gemacht haben müsse." Der Maler hat mit dem Dichter vieles gemein: beyden ziemt es, nicht nur die schöne, sondern auch die grauenvolle, und häßliche Natur zu schildern. „Die verabscheuungswürdigen Affekten, und die verwelkte Natur treffen, dies ist es, was in

der Kunst gefällt, aber freylich nicht reizt.“ Freund, unser Reynolds in England würde klagen, wenn er dergleichen verheerende, dem guten großen Geschmack feindliche Sätze vernähme: auch er würde ihrer Widerlegung keine Rede widmen, aber uns Deutsche würde er bedauern, daß unsre Kunstschulen einen solchen Lehrer haben konnten. Weiter in der Aufsuchung des Plans; denn ich vergaß wohl, ihnen gleich Anfangs zu sagen, daß ich diesen Inhaltsanzeiger mühsam aus dem Ganzen hervorsuchen müsse. Künftige Anmerkungen sollen erst am Ende folgen, damit der Vortrag nicht allzubunt wird.

Eigenschaft der schönen Künste.

Witz verschönert.

Die Uebung.

Unterschied der Zeichenkunst und Malerey.

Geometrie.

Nachahmung.

Studien.

Praktische Handgriffe bey mathem. Rissen.

Plan von den optischen Wissenschaften.

Vom Licht.

Vom Schatten.

Die Farben.

Plan der Perspektiv.
Von den Leidenschaften.
Lehre vom waagerechten Stande.
Lehre der Dynamik. Von den Geschwindigkeiten.
Mechanik.
Vom Hebel.
Verhältnisse des menschlichen Körpers.
Die Antiken.
Ihr Studium ist ästhetisch.
Antinous.
Apollo.
Venus.
Der Fechter.
Der Schleifer.
Der Torso.
Laokoon.
Vom Licht und Schatten.
Verschiedene Arten zu zeichnen. Dahin rechnet der Verf.
1. Zeichnungen mit Bley.
2. Gewischte Zeichnungen.
3. Gerieselte.
4. Pastellmalerey.
5. Federzeichnungen.

6. Schraffirte Zeichnungen.
7. Gewaschene.
8. Colorirte Zeichnungen.

Dabey: von den Erdfarben.

Von Brechung der Farben.

Vom Ausdruck.

Vom Ton in der Malerey.

Masse.

Haltung.

Vom Abkopiren.

Vom Vergrößern und Verjüngen.

Abtheilung der verschiednen Zeichnungen.

Entwurf.

Gedanke.

Ausgeführte Zeichnung.

Akademie.

Cartons.

Die Physik.

Von verschiednen Manieren.

Der Geschmack.

Das malerische Schaffen, und Erfinden.

Von der Zusammensetzung.

Vom Ueblichen.

Heraldik.

Critik.

Von den verschiednen Arten der Gemälde.

Die Landschaft.

Seestücke.

Schlachtstücke.

Blumen = und Fruchtstücke.

Groteskerien.

Insektenmalerey.

Mythologische Stücke.

Allegorische.

Dazu gehören:

hieroglyphische,

symbolische,

satyrische Stücke.

Vom Laubwerke.

Porträtmalerey.

Gesellschaftsgemälde.

Vom Colorit.

— Contrast.

— Drapiren.

Vom Guten, Schönen, Reizenden.

Das Rührende.

Vom Großen und Erhabenen.

Terminologie beym Zeichnen und Malen.

Von der Zergliederungskunst.

Geschichte der Malerey.

Verzeichniß einiger berühmten Maler.
Die jetzigen Akademien der Maler, Bildhauer und Baumeister in Europa.
Die Kupfersammlung.
Kupferstecher.
Die Bücher.

Es ist wohl keine Frage, ob die Gegenstände, welche der Verf. hier abhandelt, durch Wahl oder durch Zufall in diese Unordnung gekommen seyen? Man sieht zu deutlich, daß jede entfernte Veranlassung den Verfasser bestimmt habe, sich jetzt über diese, jetzt über jene Materie auszubreiten. Wohl uns, wenn er durch desto strengere Auswahl der Gedanken, desto genauere Prüfung seiner Quellen, desto sorgfältigeren Ausdruck diesen Mangel an systematischer Ordnung zu ersetzen gewußt hätte. Aber leider war das wenige, was ich gleich Anfangs aushob, schon hinlänglicher Beweiß vom Gegentheil. Nur noch einige Stellen, um meine Warnung für solcher Geistesnahrung vollkommen zu rechtfertigen. Wie gefährlich ist nicht folgender Satz, dem Anfänger ohne alle Einschränkung hingeworfen: „wem die Gabe (die schöne Natur nachzuahmen) versaget ist, der bemühe sich um die besten Stücke (soll wohl heißen, um Arbeiten andrer guten Meister),

welches

welches auch denen zu empfehlen ist, die noch Schüler in der Kunst sind. In der Zeichnung sind die Stücke von Raphael, und in dem Colorit die vom Titian beynahe so gut, wie die Natur selbst. Wer Feinheit sucht, findet sie bey Vinci; und wer Freyheit liebt, der suche den Tintoret und Rubens nachzuahmen." Ich tadle es nicht, den Schüler zu den Meisterwerken anderer hinzuweisen: aber ihn sicher machen, ihn bereden, daß Nachahmung derselben statt der Aufsuchung und Nachahmung der schönen Natur gelten könne; dies werden sie mit mir tadeln. O, wem die Gabe zu sehen, zu vergleichen, zu wählen in der Natur versagt ist, der lege Pinsel und Farbe weg, und werde, oder sey kein Maler; denn er ist und wird nie kein großer. S. 38. „Studien zu historischen Gemälden lernt man aus der Kenntniß der Leidenschaften, des Costume, und der Mythologie!" Ueberdenken sie doch diesen sonderbaren Gedanken; sie werden sich über das Unbegreifliche darinn wundern müssen. Nicht minder auffallend ist nachfolgender Satz: S. 80. „Das Studium der Alten (der griechischen und römischer Statuen) ist ästhetisch. Dieses beweisen ihre Werke, welche man noch häufig in Edelgesteinen, und andern Materien antrift."

trift.“ Gewiß ein eigner Beweis, den sie werden gelten lassen, weil er ihnen so dunkel ist, wie mir. Die Critik über die besten alten Statuen ist auch sehr lakonisch, und einzig in ihrer Art. „Antinous. Diese Statue, welche sich im Belvedere befindet, hält Herr Winkelmann für einen Meleager (was hat davon der Künstler für Nutzen?) Er lobt die einzelnen Theile an derselben mehr, als den ganzen Bau, und verwirft die Beine und Füße, als grob und gänzlich neu.“ Wie mager! Und Winkelmanns Zergliederung dieser schönen Bildsäule ist doch so reich, so belehrend. Apollo kömmt noch mit wenigeren Worten davon. „Diese Statue findet Winkelmann so schön, daß er sie (nach seinem eigenen Ausdruck) zu beschreiben nicht vermögend sey.“ Wie falsch ist diese Bemerkung. Sobald sie mir wieder näher sind, soll sie die Stelle in Winkelmanns Geschichte der Kunst, wo er S. 814—817. der Wiener Ausgabe, die Beschreibung des Pythischen Drachenbesiegers mit den meisterhaftesten Zügen entwirft, vom Gegentheil belehren. Erst nach ihrer Endigung fühlt er, daß sie seine Gedanken, seine Bewunderung nicht ausdrückt, und verschiebt eine ausführliche Zergliederung auf die Zukunft. Sehen sie, so wenig dürfen sie sich

auf unsern Verfasser verlassen! Aber bey weitem ist die eben berührte Unrichtigkeit unbedeutend, gegen der, auf die ich sie jetzt aufmerksam mache, und womit ich meine Prüfung schließen darf, ohne den Vorwurf befürchten zu müssen, ich habe den Verfasser mit Unrecht der Nachlässigkeit beschuldigt. „Der Borghesische Fechter. Dieser Mensch, der eben den tödtlichen Streich empfängt, ist für eine geziemende Stellung und ein anständiges Verhalten besorgt. Er sitzt auf der Erde, und hat noch die Stärke, sich mit dem rechten Arm zu unterstützen. Man fühlt, daß er ohngeachtet der Stärke, die ihm nach dem tödtlichen Stich noch übrig bleibt, dennoch nur einen Augenblick zu leben hat; und man sieht ihn lange an, in der Erwartung, daß er nun todt hinfallen werde.“ Herr R. hat wohl den sogenannten Borghesischen Fechter nie gesehen, das mag ich wohl glauben, und kann ihm daher verzeihen, wenn er etwas anderes dafür ausgiebt: aber daß er seinen Winkelmann dabey aufschlägt, und eine Stelle aus ihm abschreibt, und fälschlich anwendet, um seine Unwissenheit zu decken, das ist unverzeihlich. Hören sie nur: „Herr Winkelmann sagt (von dieser Statue), so wie (im) Apollo, und im Torso ein hohes Ideal allein, und

im

im Laokoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrucke erhöhet, und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung." So spricht unser Verfasser: ich suche nach, und finde die Stelle wörtlich im Winkelmann; aber, schrieb sie dieser für den Zusammenhang, in welchem sie jener einschaltet? Spricht Winkelmann von einem sterbenden Fechter? Meynt er diesen, wenn er vom Borghesischen redet? Der Verfasser hat viel Unkunde in der Antike, viel, sehr viel Unachtsamkeit beym Lesen andrer Werke, und recht viel Dreistigkeit. Winkelmann lobt den Borghesischen sogenannten Fechter, in der ausgezogenen Stelle, er bestimmt darinn seinen Werth, aber das ist nicht der sterbende, sondern die allbekannte Statue eines Kriegers, der sich, auf den linken Fuß gestützt, weit ausstreckt, mit dem weit vorgehaltenen linken Arm sich durch einen daran befestigt gewesenen Schild, von dem noch die Riemen zu sehen sind, gegen etwas von obenherab kommendes schützt, und den Kopf und die Augen nach diesem emporhebt, und so trotzend, und voll Manneskraft dasteht. Wie sehr wird daher der Schüler irre geführt, der des Verfassers Sage für baare Münze

annimmt, und eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommnen Jahren, in dem Borgheſiſchen Fechter ſucht, und den ſterbenden Ringer findet. Das heißt Winkelmanns Anſehen gewiß ſehr mißbrauchen. Ich könnte hier abbrechen; aber ſie müſſen noch einige Zeilen fortleſen, gewiß ſtoßen mir noch hie und da Stellen auf, die einer Bemerkung werth ſind. S. 95. Sie erinnern ſich wohl des Lobes, das der Verfaſſer der theoretiſchen Abhandlungen der Miniaturmalerey brachte, Herr R. ſtreut dagegen der Paſtellmalerey Weyhrauch. „Dieſe Staubmalerey, ſagt er, welche der Wind, der Odem, und der geringſte Anfall auslöſchet, iſt beynahe die beſte, welche man hat. Man findet in ihr den lebhafteſten und ſanfteſten Ausdruck.“ Er ſollte ſeine ſich ſelbſt widerſprechende Meynung wohl etwas mehr befeſtigt haben: mich hat ſie nicht überzeugt, ich finde in den meiſten Paſtellgemälden die Stärke, die Kühnheit des Ausdrucks nicht, welche ich in Freſco, und Oelmalereyen bewundere. Zu Landſchaften, Frucht- und Blumenſtücken, überhaupt auch zu kleinen und ganz großen Vorſtellungen taugen Paſtellfarben nicht. Das im Vorübergehen! Ich

machte

machte sie anfangs auf einen Entwurf eines historischen Gemäldes aufmerksam, der alle Regeln der Theorie in sich fassen sollte: hier ist er, und wird ihnen Freude machen. Soviel sage ich ihnen, daß sich Herr R. sogar in eine Nachahmung des oben zergliederten Entwurfs aus den theoretischen Abhandlungen verlohren hat. Nicht nur der Plan ist davon entlehnt, auch Worte, auch Periodenbau. Es ist der Mühe werth, eine Vergleichung anzustellen.

| Reinhold. | Der Verf. d. Th. A. |
|---|---|
| Mutius Scävola. | Der Erlöser vor Gericht. |
| Ein tumultuirender Haufe stellet die Hauptgruppe, oder den Vorgrund vor. Das Zelt des Königs Porsena, der erschlagene Canzler, und Mutius, das Schwerd in der Hand, die er über ein Feuer hält, im Mittelgrunde. In den Gesichtern und Stellungen der Wachen und Zugelaufenen | Der Vorgrund, oder Hauptgruppe entdeckt uns eine fast unübersehliche Menge Juden. Die zweyte Stufe, oder sogenannten Mittelgrund faßt den Pallast des Landpflegers, die Kläger, Priester, und die Hauptperson Christum in sich. Erbarmen, Mitleid, Wuth, und Gottesherr- furcht |

herrschen Erstaunen, Wuth, Schmerz, Mitleid, Erbarmen, und Bewunderung.

furcht ziehen die Aufmerksamkeit des ersten Anblicks auf sich.

Die Hauptperson, Mutius, stehet erhaben, mit einem gleichgültigen, doch heimlich wüthenden Anstand.

Hier steht er erhaben, mit einem über alle vorher angezeigte Figuren hervorragenden Anstand.

Dem Könige muß man die Angst und Verwirrung über das, was ihm Mutius entdeckt hat, ansehen können.

Pilatus ängstlich, und um die Wahrheit äusserst bekümmert.

Der Kanzler, Mutius und der König machen die Haupthandlung, und den feinsten Contrast aus.

Dieser Christus, und eben dieser Pilatus machen den feinsten Contrast aus.

Das Lager der Hetrurier kann in einer kleinen Entfernung, ohne die Ein-

Ohne die Einheit der Handlung zu beleidigen, bauemanin

Einheit der Handlung zu beleidigen, angebracht werden, und s. w.

in einer leidlichen Entfernung den Pallast des Römers, u. s. w.

In diesem Gemälde finden sich alle vorbeschriebene Eigenschaften, z. E. Einheit des Orts, der Handlung, der Zeit, Leidenschaften, Contrast, Knote, und Entwicklung.

Siehe da ein historisches Gemälde nach allen Regeln der Theorie, Einheit der Handlung, Einheit des Orts, der Zeit, Contrast, Leidenschaften, Knote, und Entwicklung.

Noch eine Stelle, Lieber, wird hier, ihrer Sonderbarkeit wegen, am rechten Orte stehen: sie giebt einen Beweis, wie der Verfasser sich Anfängern faßlich zu machen weiß. S. 127. Die Physik. „Schon der Umstand, daß die Menschen nicht alle auf einerley Art sehen, wie der Myops und Presbite; oder daß die Temperamente vermögend sind, das Colorit zu verderben, wenn z. E. der Cholericus zu viel Galle, der Sanguineus zu viel Blut, der Phlegmaticus zu viel Wasser, und der Melancholicus zu viel Gift unter die Farben mischt;

mischt; und ihnen dadurch ein anderes Ansehen giebt, schon dieser einzige Umstand ist das stärkste Motiv, die Physik mit allem Ernste zu treiben.“

Sie staunen, Freund, und mit Recht: ich wenigstens fühle mich ausser Stand, ihnen über die Dunkelheiten dieser Stelle Licht zu verbreiten. Was sie von dem Abschnitt: Geschichte der Malerey zu erwarten haben, mögen sie aus folgenden Zeilen schließen, die ihnen unser Büsching wohl beantworten wird: die Oelmalerey hat Johann von Eyk, ein niederländischer Maler ungefähr ums Jahr 1624. erfunden. Andre Erfindungen in der Malerey stehen im Gothaischen Kalender. Und wie trostvoll das alphabetische Register der berühmten Maler sey, können sie aus den schrecklichen Verstümmelungen der Namen ersehen, wovon ich nur einige ausheben werde. Abano, statt Albano, Ambreaer, statt Amberger, Baccici (mir unbekannt), Balechon, statt Balechou, Beoh, statt Beich, Bernimi, statt Bernini, Biauchi, statt Bianchi, Blamchard, statt Blanchard, Braur, statt Brouwer, Brue, statt le Brun, Cangiage, kenne ich nicht, Cardin, statt du Jardin, Elzhenner, statt Elzhaimer, Ermel, statt Ermels, Everdinger,

dinger, statt Everdingen, und dabey die sonderbare Bemerkung: der Erfinder der Oelmalerey. Geller, Claudius, statt Claude Gilée, genannt Lorrain, Guido Reni, der, Heubraken, statt Houbraken, Honderkorter, statt Hondekoeter. — — Gewiß ist die Reihe groß genug, ich wollte längst abbrechen, aber mit jedem Blick wird meine Erndte wieder reicher, und ich vermehre die Zahl. So nur noch Larnreßin, gewiß statt Laireſſe, und Wilhelm Raphael, statt Raphaele Urbino, welche werth sind, die Liste zu schließen. Nichts von dem höchstnachlässigen Verzeichniß der Kunstakademien in Europa, nichts von der elenden Namensnachricht der Kupferstecher, die einen Tyroff, Heumann, Syfang, Herz, Runzer, an die Seite eines Wille, Edelink, Bauſe, Audran, zur Nachahmung, setzt, und Strange, Wollet, Müller, und viele Große stillschweigend überhüpft; nichts von der eben so mangelhaften Anzeige von Kunstbüchern, und kein Wort über die hinten angehängten Kupfertafeln, deren jämmerlicher Zustand sogar dadurch nicht im mindesten verbessert wird, da sie der Herr Verfasser großentheils selbst verfertigt hat, und unter welchen sie die Leidenschaften gar schrecklich ausgedruckt finden können,

von

von alle dem nichts; der Brief ist für seinen Inhalt ohnehin schon längst zu groß: sehen sie ihn als ein nothwendiges Uebel, als ein Mittel an, ihre Neugierde für die vortreflichen, aber oft minder-gelesenen Werke der Schriftsteller, welche über Künste geschrieben haben, rege zu erhalten. Leben sie wohl.

---

# Drey und zwanzigster Brief.

Es ist Zeit, Lieber, sie wieder zu belehren, statt zu warnen; Gegenstände für den Inhalt meiner Briefe zu wählen, die sie anziehen, statt abschrecken, und das angenehm Nützliche mit meinem Vortrage zu verbinden. Ich hatte meinem jüngsten Briefe zwar keinen völlig freudigen Willkomm, aber doch einigen Dank geweissagt; allein meine Weissagung ist zu meiner nicht geringen Freude vernichtet worden. Sie setzen diesen häßlichen Brief jedem der vorhergehenden an die Seite; sie fordern mich sogar auf, bisweilen mehr dergleichen Warnungen zu ertheilen, nur gaben sie mir durch eben dieses doppelt Unterstrichene bisweilen zu verstehen, daß es

beynahe schon zu viel sey, unter zwanzig Briefen zween einzuschalten wie dieser, und früher einer über Junkers Grundsätze war. Bereuen kann ich ihn nicht, aber das Verhältniß von 1—10, oder zehn vom hundert Verlust, will ich meinem Gedächtniß wohl einprägen, und sie durch neun Briefe von Gewicht, und gerechter Währung auf den zehenten vorbereiten, in welchem sie wenig Gutes erwarten dürfen. So viel zu ihrem Troste, und jetzt zu der Fortsetzung meiner Auszüge. Ich wähle für heute das Brauchbarste aus einem französischen Buche, das unter dem Titel: Kritische Bemerkungen über die Fehler der Mater wider die geistliche Geschichte und das Costum. Zu Leipzig in der Dykischen Buchhandlung 1772. in 8. auf 440 Seiten ins Deutsche übersetzt worden ist. Wenn sie eine Sammlung der sonderbarsten Vergehungen der Maler gegen das Uebliche der geistlichen Geschichte, der auffallendsten Irrthümer sehen, und Zurechtweisungen, Anleitungen zur Vermeidung solcher Fehler hören wollen, so wird ihnen dieses Buch Gnüge leisten, nur müssen sie sich die Mühe nehmen, manche ganz unnütze, oft abergläubige, und noch öfter abgeschmackte Wörtermasse zu überschreiten,

ten, ehe sie die gewünschte Ausbeute zu Tage fördern können. Es ist gewiß kein geringer Freundschaftsdienst, diese Mühe zu übernehmen, und alles Gute in einem kleinen Raum für sie aufzuhäufen. Wie viel wird nicht da von 440 Seiten wegfallen? Weitläuftige Untersuchungen über die Wahrheit, oder Wahrscheinlichkeit der in der Kirche angenommenen Begriffe werden sie in diesem Auszuge nicht ungern vermissen. Was geht das uns an? Nur so viel gehört davon für unsern Richterstuhl: wenn der Maler diese oder jene geistliche Geschichte schildern will, oder den Auftrag dazu erhält, was hat er zu beobachten, um keine Fehler gegen das Uebliche zu begehen, und um sich nicht lächerlich dadurch zu machen? Je kürzer der Verfasser diesen Zweck zu erreichen bemüht gewesen wäre, desto größere Ehre hätte er erlangt: mancher Abschnitt hätte aber alsdann gänzlich wegfallen, mancher sehr verkürzt werden müssen. So würde ich gleich den ersten: Genealogie Christi, ganz aus dem Buche verbannt haben. Geschlechtsregister von mehreren tausend Jahren her sind nie einer malerischen Vorstellung fähig, auch alsdann nicht, wenn der Künstler die Veränderungen der Kleidung, des Sittlichen überhaupt, die Verschiedenheit des

Alters noch so genau kennt, und noch so richtig schildert. Was mag ein Baum für Interesse haben, auf dessen Zweigen halbe Figuren stecken, oder in Rahmen, wie ehrlos, aufgehängt sind? Und wenn dabey Adam nackend, oder mit Blättern geschürzt, stünde, Rahab Korb und Strick, Ruth Kornähren, und David keine Harfe trüge, und keine Bocks=sprünge machte, weil er halb in Eichenlaub ver=graben steckte, so würde der Künstler doch niemals auf Beyfall des Kenners Anspruch machen können, er würde den Vorwurf eines gewinnsüchtigen Man=nes verdienen, wenn er durch den angebotenen Vortheil sich bereden ließe, einer so geschmacklosen Vorstellung durch seine Ausarbeitung, und öffent=liche Aufstellung neue Dauer zu geben. Also dar=über schnell hinweg! Von dem Capitel von den Eltern der Maria nur weniges. Joachim, und Anna sollen es gewesen seyn. Die Kirche hat beyde unter die Heiligen versetzt. Nach den besten Ueberlieferungen war Joachim kein reicher Mann, der Künstler irrt daher, welcher Merkmale des Reichthums, prächtiges Hausgeräthe, Kleiderschmuck, in seiner Wohnung sehen läßt; alles muß einfach seyn, er irrt, wenn er sich den Vater als Leviten, und Priester denkt, und im Hause als Priester klei=

det:

det: will er ihn zu Hause zeigen, so darf er keine andern Kleider tragen, als jeder gemeine Jude, denn nur im Dienste trug er den Priesterrock: er irrt eben so, wenn er Anna als eine Alte bey der Geburt der Maria vorstellt; denn es ist unwahrscheinlich, und gegen die Ordnung der Natur, daß eine Matrone noch gebiert, und mit Wundern ist für den Verständigen wenig ausgerichtet. Sehr lächerlich sind aus eben diesem Grunde die meisten Gemälde von der unbefleckten Empfängniß der Maria, wovon das dritte Capitel handelt. Wohl ist es der Mühe werth, ihnen die Beschreibung eines solchen mitzutheilen, und das Märchen einzuschalten, welches die Vorstellung veranlaßt hat. Es ist aus dem sogenannten Protoevangelium des Jacobus entlehnt, und bey weitem nicht das Abentheuerlichste, wovon jenes Buch voll ist. Anna war unfruchtbar: Ruben wieß daher ihren Gatten als einen Ehrlosen von dem Altar ab, wohin er seine Gabe bringen wollte. Bekümmert lief Joachim in die Wüste, und kasteyete seinen Leichnam durch Beten und Fasten. Anna trauerte um den scheinbar Verlohrnen; ihre Magd fand wenig Behagen an den ewigen Klageliedern, hudelte die Frau wacker aus, und verscheuchte den Gram. Anna

putzte sich, und koquettirte in ihrem Garten. Der Anblick eines Vogelnests erneuerte ihren Schmerz wegen des Gatten, und ihre Klagen wegen Unfruchtbarkeit, sie erflehte Linderung vom Himmel: ein Engel erschien, und verkündete Erhörung ihres Gebets. Andre versprachen die Wiederkehr Joachims: er kam, küßte seine Frau, wie einige berichten, an der goldnen Pforte des Tempels, und sie ward schwanger, und gebar Maria. Da sah man denn freylich die Engel im Garten, und den Joachim zwischen Felsen und Klausen, und den Kuß am goldnen Thore auf einer Tafel. Man stritt über die Wirklichkeit einer unbefleckten, oder von der Erbsünde freyen Empfängniß der Marie, und glaubte sie endlich, und die größten Künstler, Le Brun, Coypel, und viele andre wetteiferten in der sinnreichsten Vorstellung dieses Geheimnisses. Der Verfasser giebt letzterem den Vorzug, der einen Lichtstrahl von der Gottheit ausgehen, und der Anna in den Busen fahren läßt: ein Engel dabey, der Blitze auf den alten Drachen schleudert, welcher zu verhindern sucht, daß dieses göttliche Werk glücke, und Marie ohne Sünde empfangen werde. Ich hingegen sage mehr nicht, als daß Coypel unter sehr absurden Vorstellungen andrer Künstler

nicht

nicht die absurdeste, und lächerlichste ersann; daß er aber weit klüger eine so schwierige Idee gar nie, als so, zu versinnlichen gewagt hätte. Wir haben keine Sinnbilder, die deutlich genug wären, um einen solchen Gedanken allegorisch auszudrücken, und die Sache selbst ist so unwichtig, so sehr ausser den Grenzen der Kunst, daß ich schon die Kühnheit des Künstlers tadle, der ihre Darstellung unternimmt. Also hinweg, junger Künstler, von solchen Geheimnissen, die ohnehin ihre Entstehung nur den unlautersten Quellen verdanken: deine Erfindungsgabe, deine Kraft im Zeichnen, im Zusammensetzen, dein Pinsel wird in der geistlichen Geschichte Stof genug zu besserer Ehre finden! Die Geburt der Maria beschäftigt den Verf. im vierten Cap. Man hat sie oft gemalt, und fast immer dabey gefehlt. In einem Kupferstich, den Corn. Cort gestochen, den sie in meiner kleinen Sammlung finden, liegt Anna sehr armselig im deutschen Bette, eine Magd bringt ihr Kindbetterſuppe, andre waschen das Kind in einem Zuber, andre wärmen Windeln am Camin, und alles im Zimmer verräth deutschen, oder niederländischen Grund und Boden. Wie lächerlich, wie anstößig, wie unwichtig! Die Suppe war nicht Sitte in Asien, Fenster mit

Glas-

Glasscheiben gehörten damals unter die größten Seltenheiten, in Asien gab es noch keine: man schloß die Fensteröfnungen durch hölzerne Läden, durch Leinwand in Rahmen, oder durch Gehänge von vielen Blumen, wie sie die Jahrszeit brachte: Bettgestelle, wie der Deutsche im 16ten Jahrhundert hatte, dicke Federdeckbetten, und gar französische Camine sind Undinge im Morgenlande. Der Verfasser entwickelt ein Gemälde davon, welches, wenn ja dieser Vorgang geschildert werden soll, von angenehmer Wirkung seyn müßte. Beherzigen sie dies Bild, und empfehlen sie es unserm S.. Joachim kömmt ins Zimmer: Anna sitzt auf einem Stuhle, oder lehnt sich auf ihre theilnehmenden Gehülfinnen, und deutet freundlich auf das holdselige Kind, das eben in Windeln gewickelt wird. Joachim hebt mit einer dankbaren Miene seine Augen und Hände gen Himmel für die Freude, die seinem Hause wiederfahren ist, und alle Umstehende mögen an der Freude Theil nehmen.

5. Cap. Von der Namengebung der Maria. Man hat auch davon gefabelt. Die Sitte der Namengebung war bey den Juden in Absicht der neugebohrnen Mädchen folgende, und nach ihr müßte sich ein Maler richten, der diesen Gegenstand

malen

malen wollte. Eine Frau, die eine Tochter gebohren hatte, mußte drey und achtzig Tage nachher im Tempel erscheinen, und Opfer bringen, auch ihre Tochter einem Leviten auf den Arm legen, der sie segnete, und den Namen des Kindes aussprach. Auch waren die Juden gewohnt, mit der Namengebung noch andre Gebräuche zu verbinden. Der Vater lud seine Verwandten und Freunde zu sich, und mehrere Kinder aus seiner Nachbarschaft oder Freundschaft, sodann mußte jedes Kind das kleine Mädchen in die Höhe heben, und dabey den Namen ausrufen, den es erhalten hatte. Urtheilen sie, Lieber, ob nicht diese letzte Ceremonie eben so reichen Stof zu einem unterhaltenden, als die erstere zu einem ernsthaften Gemälde gebe? Von der Darstellung der Maria im Tempel handelt das 6te Cap. Man weiß nichts gewisses davon, nur so viel berichten einige, aber gewiß später erzeugte, Bücher: Maria sey im dritten Jahre Gott gewidmet, und dem Hohenpriester übergeben worden. Die Maler haben dabey ihrer üppigen Einbildungskraft den Zügel gelassen. Die Fehler, welche viele, ja die meisten begiengen, sind: der Hohepriester in feyerlicher Kleidung, am Altar auf 15 Stufen, von Leviten mit Rauchfässern,

Kerzen,

Kerzen, und Fackeln umstellt, Maria wie eine Nonne verschleyert, eine Krone auf dem Kopfe, Anna mit einer Kerze, und Joachim, als Greis, am Stabe. Es gab im Tempel nur zween Altäre, den Opfer- und Rauchaltar; der erste, funfzehn Ellen hoch (ob auf Stufen oder nicht, ist unbekannt), stand im Vorhofe, der andre auf fünf Stufen, im Heiligen: zu beyden durfte kein Laye, geschweige Weibspecsonen. Wachsfackeln, und Kerzen kannten die Juden nicht; man brannte Oel in Lampen, und der Hohepriester trug das Feyerkleid nur an hohen Festen. Soll die Scene vorgestellt werden, so darf es höchstens in einer Seitenhalle, ohne Altar, ohne Leuchter, ohne priesterlichen Prunk, ohne Schleyer und Krone, ganz als Privathandlung für die gute Erziehung ihrer Tochter besorgter Eltern geschehen. Nun ein Paar Worte von der Erziehung der Maria, nach dem Inhalt des 7. Cap. Weniger, als in den vorhergehenden Vorstellungen, haben die Maler in dieser gesündigt. Nur einige ließen sich durch Fabeln irre führen, schilderten Maria im Allerheiligsten, von Engeln unterrichtet, da doch selbst der Hohepriester nur einmal im Jahr dorthinein treten durfte, und da überhaupt unerweißlich ist, daß Mädchen im Tem-

pel erzogen worden seyen. Die besten zeigen uns eine gute Mutter, die ihre Tochter liebreich im Lesen unterrichtet. Der Gedanke ist gut und passend, nur muß das Buch nicht wie die unsrigen gebunden, sondern nur eine Pergamentrolle seyn, und Anna muß keine zu tiefe Stirnrunzeln, und ja keine Brille auf der Nase haben; alles dies würde der Wahrheit, und sogar der Möglichkeit widersprechen, denn man kannte damals weder Brillen, noch Bände, noch konnte Anna zur runzlichten mere devideuse de Gerard Dow einige Jahre nach der Geburt einer Tochter herabsinken. Ich würde, mit ihrer Erlaubniß, dem Künstler rathen, selbst diesen Unterricht im Lesen der mütterlichen Unterweisung im Nähen, oder Spinnen, oder Sticken nachzusetzen: Maria hat damit gewiß ihre Jugendjahre hingebracht, und arme Leute in Israel mußten so gut, wie in Schwabenland, darauf bedacht seyn, ihre Töchter zur Handarbeit anzuhalten, und konnten weniger Zeit auf Bücherunterricht wenden, die ohnedies weit theurer, als bey uns, waren.

Nichts von dem Inhalt des achten Capitels, das die Ueberschrift hat: Das Gelübde der Maria. Die weitläuftige Beschreibung der Sekte der Essenier, welche es beynahe füllt, gehört nicht für

uns,

uns, und über die Frage, ob Maria wirklich ihre Jungfrauschaft Gott gelobet habe, ob es Gesellschaften unverheyratheter Frauen, durch gleiche Gelübde vereinigt, in dem jüdischen Lande gegeben habe, ist der Verfasser sehr kurz. Wir erfahren nur, daß die Kirche es glaubt, und daß der Maler, der dieses Gelübde vorstellen soll, Maria wenigstens nicht vor den Hohenpriester stellen dürfe, weil die Juden keine öffentlichen Gelübde von der Art zu thun pflegten. An einer recht guten Stelle hat der Verfasser das Bild Josephs angebracht: das 9te Cap. ist ihm gewidmet. Die wenigen glaubwürdigen Zeugnisse, die wir von der biblischen Geschichte haben, bestimmen nichts in Ansehung seiner Gestalt, seiner Bildung, seiner Handthierung. Er war arm, das ist gewiß, und so muß auch seine Kleidung gemalt werden. Viele machen einen Greis aus ihm, da er sich mit Maria verheyrathet: die besten und weisesten Künstler wählen das Alter von 40 Jahren, geben ihm starken Körperbau, nervigte, abgehärtete Aerme, den jüdischen Bart von dunkler Farbe, und die Miene eines ehrlichen, wohlmeynenden, aufrichtigen Mannes. Von seiner Kleidung im Capitel von den Kleidern der Juden, und auch noch anderstwo von seinem wahr=

wahrscheinlichen Gewerbe. Mariens Bild folgt im 10. Cap. Fast jeder Maler hat sie anderst abgebildet, und schon manche Buhlerin hat die Ehre gehabt, einer Madonna ihr Gesicht zu leihen. Raphael war nicht der einzige, der so handelte. Viel zu schwatzhaft widerlegt der Verfasser die so lang als wahr angenommene Meynung, der Evangelist Lucas habe Marien gemalt, und seine Abbildung sey noch jetzt vorhanden. Trotz seiner vielen Worte hat er dennoch den wahren Grund verfehlt, aus welchem sich dieses Mährchen bildete. Lucas hat freylich, wie wir jetzt gewiß wissen, Maria sehr oft, und höchst elend gemalt; nur nicht der Evangelist, sondern Luca il Santo in Italien, der seinen Beynamen von den vielen Heiligenköpfen erhielt, die er zu Tage förderte. Diese jämmerlichen Schmiereyen können der Erfindungskraft des bessern Künstlers keine Schranken setzen; er darf seine Marien weiß, schön, jung vorstellen, nur muß er die Seele zu erheben, sanft zu rühren, nicht aber durch buhlerische Reize die Sinne zu empören suchen. Ein gewöhnlicher Fehler auch der gerühmtesten Maler von Kirchengemälden: Maria und andre Frauen erregen sinnliche Liebe, nicht Ehrfurcht! Meistens wird Maria auch bey ihrer Verheyrathung zu alt

abgebildet. In Asien sind Mädchen von 10—12 Jahren völlig reif; und Maria war wohl auch nicht älter, als funfzehn, da sie heyrathete. Später gewiß nicht; ehe früher. Der Maler von Einsichten muß mit den Jahren auch bey seiner Abbildung der Maria fortrücken, und eine Richtschnur dabey kann ihm ungefähr folgende Bemerkung des Verfassers seyn. In Vorstellungen der Empfängniß, der Geburt, bis zur Rückkehr aus Egypten ist Maria zwischen 14 und 16 Jahren. Ohngefähr acht und zwanzig war sie alt, als sie Christum im Tempel lehrend fand, acht und vierzig bey der Kreuzigung, sechzig bey ihrem Tode. Diese Abstufungen lassen sich aber bemerkbar machen, ohne deswegen die bejahrte Maria mit Runzeln zu bedecken, und sie in eine häßliche Alte umzuformen; aber sie muß auch nicht ewig jung bleiben, sie allein der Grausamkeit der verheerenden Zeit nicht trotzen wollen, die auch die Schönsten nicht verschont. Die Kleidung der Maria war wohl der Landessitte angemessen, und diese bestand, in einer oben zugespitzten Haube, oder Binde, wodurch die Haare verborgen wurden, und in einem Schleyer, der beym Ausgehen das Gesicht bedeckte, zu Hause rückwärts geschlagen war. Dann trugen die Jüdinnen eine

Art

Art langer Westen, und weite Hosen, auch einen Mantel, der mit Haften befestigt wurde. Reiche Frauen wählten Seide, und Goldstickereyen zu ihren Kleiderstoffen, arme aber, wie Maria, begnügten sich mit wollenen, und linnenen. Sie trugen Gürtel an den Hüften, und unter den Brüsten, um diesen eine schöne Form zu erhalten. Den Brustgürtel, der wahrscheinlich auf dem bloßen Leibe getragen wurde, durfte der Liebhaber in der Hochzeitnacht lösen. An den Füßen trugen die Jüdinnen die Tachas, eine Art Halbstiefel von feiner Leinwand, die Reicheren von Seide. Oben wurden sie durch goldne, oder eiserne, Ringe an die weiten Hosen, die bis unter die Waden reichten, befestigt, und dienten zugleich dazu, die Zierlichkeit des Fußes sichtbar zu machen. Von bunter Farbe dürfen die Kleider der Maria nicht seyn; denn nur Vornehme und Reiche schmückten sich damit, und der Arme mußte sich mit einfachen, und einfarbigten Zeugen begnügen. Der Verfasser geht im II. Cap. zu einer besondern Abhandlung von der Kleidung der Juden über, und theilt seine Muthmaßungen zum Vortheil der Künstler mit. Auch dafür ist ihm der gute Geschmack Dank schuldig: denn mit Gewißheit läßt sich, bey dem

Mangel bestimmter Nachrichten, nichts behaupten, und wenn Muthmasungen nur wahrscheinlich sind, so können sie hier die Stelle der Wahrheit selbst vertreten. Zuerst von der Tracht des Kopfes. Der Jude ließ seinen Bart wachsen, und suchte Ehre in demselben: er beschor sein Haupt nicht, beschnitt aber die Haupthaare, und nur Weichlinge, und weibische Männer ließen es wachsen und herabhängen: er bedeckte den Kopf, wie es scheint, mit einer weißen Binde, die dem türkischen Turban ähnlich war. Bey gottesdienstlichen Handlungen durfte er nie mit entblößtem Haupte erscheinen, eine Sitte, die sie noch heute in jeder Judenschule finden. Will der Maler das Uebliche der jüdischen Kleidung recht bis auf das Kleinste beobachten, so mag ihm folgende Stelle aus dem Leo von Modena zur Richtschnur dienen. „Man schreibt (so sind die eignen Worte dieses Schriftstellers) auf ein Paar Stückchen Pergament, mit besondrer Dinte, und großen Buchstaben folgende vier Stellen, und auf jedes Stückchen alle vier. 1. Höre Israel u. s. w. 2. Wenn du gehorchest ꝛc. 3. Widme mir die Erstgeburt ꝛc. 4. Wenn der Herr dich wird eingehen lassen. Beyde Stückchen werden spitzig zusammengerollt, in ein Stück schwarzes Kalbleder gesteckt, als-

alsdann auf ein viereckigtes Stück von Kalbleder gelegt, an welchem ein, anderthalb Ehlen langer und einen Finger breiter Riemen ausgeschnitten wird, und herabhängt. Diese Thephilims werden in der Biegung des linken Arms festgebunden, und der Riemen windet sich in einer Spirallinie um den Arm abwärts, und endigt an der Spitze des Mittelfingers. Sie nennen dies den Teffila der Hand. Sie schreiben auch gedachte vier Stellen auf vier besondere Stückchen von feinem Leder, befestigen sie ins Gevierte zusammen, schreiben den Buchstaben Sein (ש) darauf, und überlegen sie mit einem harten, kleinen, viereckigten Stück Leder, an welchem auf beyden Seiten ein Riemen von obiger Form herabhängt. Dies viereckigte Stück wird auf die Stirne gelegt, und hinten mit den Riemen so zugebunden, daß diese ein Dalet (ד) vorstellen, und bis auf den Magen herabhängen. Dies ist der Teffila des Kopfes.“ Sehen sie, Freund, wie viele Kenntnisse dem Künstler nöthig sind, um ihn besonders im Costum über jeden Tadel hinweg zu setzen. Aber freylich ist er meistens dafür gesichert, weil viele Kunstbeurtheiler sich selbst nicht so weit in ihren Untersuchungen vertiefen, daß sie Regeln vom Ueblichen der Vorzeit auch bis auf Kleinigkeiten hin-

aus festsetzen, und Versündigungen gegen dieselben rügen können. Der Jude trug vier Kleidungsstücke: ein Hemd, über diesem den Rock, der bis auf die Fersen gieng, lange weite Ermel hatte, und voll Falten war. Um diesen Rock legte er über den Hüften einen breiten Gürtel, der die Falten unterbrach, und vorn zugeknöpft wurde. Er steckte auf der Reise sein Schwerd durch den Gürtel, andre Waffen, und eine kleine Spade, um, wo ihn die Noth trieb, ein Loch in die Erde zu graben, und seinen Unrath darinn zu verbergen: in alten Zeiten hieng auch eine Waage am Gürtel, um zur Handelschaft, zur Einnahme und Ausgabe des Silbers und Goldes, das damals gewogen wurde, gleich gefaßt zu seyn. Zu den Zeiten Jesus mochte wohl die Waage wegfallen, weil da schon gemünztes Geld in Judäa war. Ueber den Rock hieng der Sohn Abrahams, Isaaks und Jakobs einen weiten viereckigten Mantel, ungefähr so, wie unsre Damen ihre Halstücher hängen: das eine Ecke reichte bis auf die Fersen, das andre bis über den Rücken, und die beyden andern wurden vorn auf der Brust zusammengeknüpft. Um den Mantel liefen gelbe Franzen, und an den Spitzen waren blaue Quasten befestigt. Die Kleiderzeuge der Ju-

den

den waren aus Linnen, Wolle, nie aber aus beyden zugleich, der Gürtel von Leinwand oder Leder, und die Reichen wählten seidne Zeuge. Feyerkleider waren feiner als die gewöhnlichen, und in der Trauer war ihre Farbe schwarz. Nur Priester trauerten nicht: sie hatten weiße Kleidungen von feiner Leinwand, einen purpurnen Gürtel, dessen Enden bis auf die Fersen hiengen, und beym Opfer einen farbigten Mantel, der an den Schultern festgesteckt wurde, und bis zur Erde reichte. In der Trauer legten die Juden Gürtel und Mützen hinweg, und zerrissen ihr Gewand. Nur beym Gottesdienst trug der Priester seine Stola, sonst gieng er, weiß gekleidet, aber im Schnitt wie jeder andre: im Hause wurden Mantel und Gürtel abgelegt. Die Juden bedeckten ihre Füße mit Schuhen und Pantoffeln, meistens von Leder. Sie wurden durch Riemen befestigt. Die Farbe mag wohl gelb oder roth gewesen seyn: der Hoheprieſter trug purpurfarbne. Wahrscheinlich legten sie die Schuhe nur beym Ausgehen auf die Straße an, hingegen wieder ab, wenn sie in ihre, mit Teppichen belegten Zimmer kamen. Zu den Zeiten Jesus erlangten mehrere Juden den Titel römischer Ritter: es ist daher glaublich, daß solche Leute auch die Ehrenzeichen ihres Standes,

den goldnen gehörnten Mond auf den Schuhen, und den goldnen Ring am Finger trugen. Ich war mit Bedacht in meinem Auszuge aus diesem Capitel weitläuftig, weil alle folgenden starkes Licht dadurch gewinnen, und durch eine solche Vorbereitung weit verständlicher werden.

Das 12. Cap. hat die Aufschrift: Die Erscheinung des Zacharias. Dieser redliche Priester hatte eine Erscheinung eines Engels, als er im Tempel opferte, während das Volk aussen auf ihn wartete, ohne sein langes Aussenbleiben erklären zu können. Niemand vom Volk kann also zu gleicher Zeit auf einem solchen Gemälde sichtbar seyn. Zacharias war nicht Hoherpriester, er trage also keine Hohenpriesterkleidung; er kniee nicht an der Bundeslade, denn diese stand im Allerheiligsten, und dahin durfte er nicht gehen; er schwinge kein Rauchfaß; denn das Rauchwerk, womit dieser Priester eben am Rauchaltar beschäftigt war, wurde nicht in Gefäßen, sondern auf dem Altar angezündet. Nach der Vorschrift des Gesetzes bestand seine Verrichtung darinn, daß er in einem Gefäße glühende Kohlen vom Altar der Versöhnungsopfer holte, auf den Rauchaltar ausgoß, und mannichfaltiges Rauchwerk, in reicher Maaße, drüber hinstreute.

streute. Dieser war rund, wie eine abgestumpfte Säule, hatte in der Mitte eine Höhle, worüber ein vergoldeter Rost lag, war drey Ehlen hoch, und stand in einem großen länglichten Saal vor dem von blauen, Purpur- und Scharlachfarben gewirkten Vorhang ins Allerheiligste. Auf der einen Seite stand der Leuchter mit sieben Armen, auf der andern der Tisch mit den Schaubroden. Diese waren rund, zwölf an der Zahl, auf zween Haufen, und hatten Einschnitte vom Mittelpunkt aus, um das Brechen des Brodes zu erleichtern. Zacharias muß barfüßig seyn, und kann ein Kästchen mit Rauchwerk, auch ein, wie ein alter Becher geformtes, Kohlengefäß in den Händen haben, oder nach geendigter Verrichtung seine Hände, aber stehend, zum Danke falten: denn der Jude knieet nicht, wenn er betet. Der Zeitpunkt ist ungewiß; der Priester, den die Reihe traf, mußte Morgens, mit der ersten Morgenröthe, und Abends mit Einbruch der Nacht Rauchopfer bringen. Die Abenddämmerung, von den sieben Lampen am Leuchter gemildert, mag für das Farbenspiel, und die Haltung eines klugen Künstlers ein besserer Zeitpunkt, als der Morgen seyn. Still, und feyerlich ist alles umher, geschaffen, um in den Dampfwolken, die

vom Rauchaltar emporstiegen, und die Kopfnerven angriffen, Engel zu sehen, und Gespräche mit ihnen zu halten. Uebrigens mußte Zacharias, nach Lucas Erzehlung, wohl ein Mann von 60—70 Jahren seyn: sein Haus, oder seine Heimath war im Gebürge, in einer Priesterstadt des Stammes Juda. Die Verlobung der Maria, wird uns wenig aufhalten: soll sie gemalt werden, so sind wenige Gebräuche dabey zu beobachten. Der Vater, oder ein Verwandter des Mannes freyte um das Mädchen, man sprach über die Bedingungen der Heyrath, und schrieb sie nieder. Die Heyrath Mariá. Nichts davon, ob sie vor oder nach dem Traum des Josephs mit ihm die Heyrath vollzogen habe; nichts von all den Spitzfindigkeiten, die der Verfasser dabey auskramt. Schildert uns der Maler die wirkliche Verheyrathung, so muß er die dabey gewöhnlichen Gebräuche beobachten: auf den Unterschied des Zeitpunktes kommt nichts, wenigstens in Rücksicht auf seine Kunst, an. Diese Gebräuche waren sehr einfach. Die Heyrath war bey den Juden eine blos bürgerliche Handlung, ein Vertrag, sie wurde nicht im Tempel, nicht am Altar, nicht vom Priester geschweige vom Hohenpriester geschlossen. Gewöhnlich war der Schau-

platz die weite, offene Natur, ein Garten, ein Baum, die Stelle, wo der Vater die Hand des Bräutigams, in Gegenwart der Freunde und Verwandten, in die Hand der Braut legte, und beyde mit dem Ausspruch verband: der Gott Abrahams, Isaaks, und Jakobs sey mit euch, und segne euch. Niemand stand da mit entblößtem Haupte, niemand kniete, aber Kränze hatten Braut und Bräutigam ums Haupt, und der Bräutigam gab seiner Braut eine goldene Münze. Will der Künstler die Gebräuche jetztlebender Juden bey Verheyrathungen benutzen, so wird er leicht solche kennen lernen, und sie mit kluger Wahl anwenden. Das 16. Cap. ist der Untersuchung gewidmet, ob Maria ihr Gelübde der Keuschheit durch ihre Heyrath gebrochen habe, oder nicht: das Cap. ist daher überschrieben: Das Gelübde der Keuschheit. Die Frage ist unnütz, und sehr seicht die ganze Untersuchung, auch die Sache selbst keiner malerischen Vorstellung von Belang fähig. Länger hält den Verfasser die Verkündigung der Maria im 17. Cap. auf; dennoch werden wir das Nöthigste und Nützlichste daraus in einen engen Raum fassen können. Die Einbildungskraft der Künstler hat sich bey Vorstellung dieser Scene zum Erstaunen verirrt, und in

keiner andern sind vielleicht ähnliche, und häufige Fehler gegen das Uebliche begangen worden. Was ist dabey zu beobachten? Diese Frage will ich ihnen in kurzen Sätzen beantworten; denn aus einem Verzeichniß der Fehler werden sie weit weniger Nutzen schöpfen, als aus einer Vorschrift, diese Fehler zu vermeiden. Der Maler wähle die Jahrszeit des Frühlings, und die Nacht zu seiner Vorstellung. Der Engel sey behutsam, als ein ernsthafter, schöner junger Mann abgebildet: nicht seine Flügel von Gänsekielen, sondern ein höherer Anstand, etwas minderkörperliches verrathe seine höhere Natur. Er gehe, oder schwebe leicht, aber nicht von der Decke herab, und sein Schimmer sey nicht blendend, sondern errege Achtung, wie seine Miene. Ein leichtes Kleid umfließe ihn. Maria stehe, wenn sie betend abgebildet werden soll, oder sie sitze bey einer Lampe mit Handarbeit, oder Lesen beschäftigt; ihr Zimmer sey ganz einfach, ihrem Stand und ihrer Dürftigkeit angemessen. Aber auch wenn sie arbeitete oder las, stund sie beym Eintritt eines Unbekannten gewiß auf: der Maler hat dabey das Recht, ihre Stellung so erhaben, so edel, so ergebend in Gottes Willen, als möglich zu machen. Sitzt sie, so muß sie wenigstens nicht

auf

auf einem deutschen Stuhl, sondern entweder auf dem Fußteppich, oder auf einem Kissen, nach Art der Morgenländer sitzen. Strahlen aus Gott, oder gar aus dem heiligen Geist, in Gestalt einer Taube, dabey, würden den schlechtesten Geschmack verrathen, und zu Spöttereyen über das Geheimniß der Menschwerdung Anlaß geben. Geheimnisse der Religion sind ausser der Grenze der Kunst; nur der Unkluge überschreitet sie.

Aus dem folgenden 18. Cap. mit der Aufschrift: die Heimsuchung der Maria, nur einiges. Maria besuchte ihre alte Verwandtin Elisabeth, in dem Hause des Zacharias, welches, wie wir oben hörten, im Gebürge Juda in einer Priesterstadt stand. Ein Pallast in einer weiten Ebne ist hier am unrechten Orte: auch stimmt vieles Gesinde nicht mit den mittelmäßigen Vermögensumständen des Priesters überein. Auf der Straße mag der Willkomm, bey welchem Elisabeth in eine Begeisterung gerieth, und Geheimnisse sprach, auch nicht geschehen seyn, sondern im Zimmer, und wenn da diese fromme Freundin die Hand ihres willkommnen Gastes in ihre beyden Hände schließt, und mit gen Himmel gerichteten Augen Gott dankt, so taugt diese Vorstellung gewiß mehr, als wenn sich

beyde

beyde noch so feurig umarmen. Soll Joseph auch dabey gegenwärtig seyn, so kann man ihn in der Entfernung anbringen; besser aber, er fehlt hier, denn in der Geschichte wird seiner dabey nicht gedacht. Zur sinnlichen Vorstellung des sogenannten ersten Traumes des Josephs, wodurch dieser das Wunder der Schwangerschaft seiner Verlobten erfuhr, schlägt der Verf. den Künstlern vor: den Joseph, bey einer sparsamen Lampe, über nächtlicher Handarbeit, in schlechter Kleidung, eingeschlummert, zu malen, einen Engel vor ihm, der, um verständlich zu werden, eine Rolle Pergament in der Hand halten, und dem Schlummernden zeigen könnte, worauf die Menschwerdung Christi allegorisch vorgestellt würde. Sein Vorschlag mag einiges Gute haben, und wenigstens den gröbsten Irrthümern, die gewöhnlich auch hier von den Künstlern begangen werden, ausweichen; allein würden sie nicht lieber wünschen, daß dergleichen Gegenstände niemals in das Gebiet der Kunst gleichsam gewaltthätig eingeführt werden möchten, die ihrer Natur nach fremd darinn sind. Was für Theilnahme kann der schmutzige Handwerker, am Schnittbank schlummernd fordern? Was für falsche Begriffe kann nicht der Bote des Himmels

mals vor ihm erwecken? Wie kann eine Allegorie auf die Menschwerdung eines Gottes erdacht werden, welche über alle Mißdeutungen erhaben wäre? Und wo sind Lächerlichkeiten gefährlicher, als in Scenen der biblischen Geschichte, die Jungen und Alten, Schwachen, Guten und Bösen täglich vor Augen stehen? Der Knabe lacht höhnisch, der Schwächling nährt seine Vorurtheile, der Gute ärgert sich für die gute Sache, der Böse verwechselt Bild und Sache, und spottet über die Religion, weil er hier ihre heiligsten Wahrheiten albern versinnlicht sieht. Ich gehe zum 21. Cap. über, welches von der Hochzeit der Maria handelt, und vorzüglich von dem Schmaus, der bey Hochzeiten gebräuchlich war, und noch jetzt ist. Wein, in steinerne Krüge, aus Schläuchen von Bocksfellen gegossen, belebte die Freude des Juden, der seine Verheyrathung vollzog, und der Gäste, die mit ihm und der Braut um den Tisch her lagen, und, wenn das Essen geendigt war, mischte sich der Tanz darein, an welchem alles Antheil nehmen mußte, was brauchbare Füße hatte. Der Tanz des Gesetzes begann: der Bräutigam führte den Aeltesten, die Braut die Aelteste von den Anwesenden zum Reihen, und immer der Jüngere den Bejahrteren,

jahrteren, und so von beyderley Geschlechtern, so daß kaum ein Greis müßig bleiben durfte. Musik aller Art ertönte dazwischen. Elisabeth gebahr indessen, das 22. Cap. ist daher der Geburt des Johannes gewidmet. Der Maler hüte sich dabey, eine deutsche Wöchnerin, die Badwanne, die Suppe, das Camin zum Wärmen der Windeln, oder gar Maria als Amme vorzustellen. Wichtiger wird der Auftritt, wenn er den Augenblick wählt, wo die Nachbarn und Freunde kommen, Glück zur Geburt eines Sohnes zu wünschen, wo junge Leute in einer angenehmen Gruppe beschäftigt sind, Kränze von Olivenblättern im Zimmer, zur Ehre des Neugebohrnen, aufzuhängen: oder wenn er den Vater Zacharias ins Zimmer treten, und das Kind, voll Dank und Freude herzen läßt. Aller Prunk, alle Prachtgeräthschaft muß ferne seyn, denn sie sucht man vergebens im Hause eines nicht sehr bemittelten Priesters. 23. Cap. Von der Beschneidung des Johannes, 24. von der Benennung des Johannes. Ich nehme beyde zusammen, weil nach jüdischen Gewohnheiten beyde Handlungen gleich nach einander zu geschehen pflegten. Erst die Beschneidung, und alsdann wurde das Kind benennt. Die Beschneidung gieng in

jedem

jedem Privathause, im Hause der Eltern, aber nie im Tempel, oder in der Schule, und wurde durch einen Verwandten, nicht ausdrücklich durch einen Priester verrichtet. Am lächerlichsten ist es, wenn der Hohepriester sogar damit beschäftigt vorgestellt wird. Die Benennung des Johannes bietet, nach dem Verfasser, Stof zu einem angenehmen, und rührenden Gemälde dar. Man wähle den Zeitpunkt, wo die Beschneidung vollbracht ist, der stumme Zacharias den Namen auf eine Tafel geschrieben hat, aber im nemlichen Augenblick die Kraft zu reden wieder fühlt, den Namen ausspricht, und dadurch alle Anwesende zur Freude, zum Dank, zu allgemeinem Jubel hinreißt, seine Hände gen Himmel faltet, und für die wiedergeschenkte Sprache innig dankt. Gewis würde so ein Gemälde, wenn besonders das Uebliche der Tracht recht beobachtet wäre, von weit größerer Wirkung seyn, als alle, die eben diesen Gegenstand bisher geschildert haben, und worin Elisabeth tief im Bette vergraben liegt, der Hohepriester im Vorgrund das Knäbchen beschneidet, und im Winkel des Zimmers Zacharias sein Buch beschreibt. Uebrigens darf der Maler auch die Mutter an der Handlung Antheil nehmen lassen: acht Tage sind vorüber, sie muß daher

nicht im Bette liegen, sondern wird schicklicher sich unter die handlenden Personen mischen. Daß Elisabeth, als eine fromme Jüdinn sich, nach 40 Tagen wohl auch im Tempel zu Jerusalem gereinigt und ihren Sohn gesezmäsig gelößt habe, lesen sie im 25. Capitel. Die Ceremonie ist bekannt: vermögliche Leute opferten ein Lamm zum Brandofer, und eine junge Taube zum Sündopfer; die Vorstellung kann unterhaltend werden, nur gehört auch hierzu ein gewöhnlicher Priester, und weder das Heilige, noch das Allerheiligste, sondern die abgesonderte Halle des Tempels, in welche Frauen zu treten vergönnt war. Das 26. Cap. von der Schwangerschaft der Maria, und das 27. von der Probe des bittern Wassers, welche Maria als Ehebrecherinn angeklagt, nebst ihrem Manne, nach der Fabel, soll bestanden haben, so wie das 1. Cap. des zweyten Hauptabschnitts, von den Druiden, und das 2. Cap. von den Sibyllen, welche die Menschwerdung Christi den Römern vorher verkündigt haben sollen, enthält durchaus nichts, das eine Stelle in einem Auszug verdiente: ich kann daher, sicher für Vorwürfen, eine ziemliche Reihe unnüzer Blätter überhüpfen. Ich bleibe bey dem 3. Cap. die Reise nach

Betho-

Bethlehem überschrieben, stehen. Joseph reisete von Nazareth mit seiner Frau hin, die im lezten Monat der Schwangerschaft war, um sich, Augusts Befehl gemäs, schätzen zu lassen. Ein Weg von 25 Meilen ungefähr trennte beyde Orte, und um diese Reise vollenden zu können, mußte der Jude alles, was zur Nahrung gehörte, und seine Frau die Bedürfnisse bey ihrer Niederkunft mitnehmen, weil man ausser der Herberge dem Reisenden nichts gab. Da Judäa voll Räuber steckte, so ist Joseph gewis mit einer Caravanne eben dahin ziehender Freunde und Nachbarn, wenigstens nicht allein gereiset. Maria kann füglich auf einem Esel sitzen: auch mag es dem Maler erlaubt seyn, das reisende Paar einen Ochsen mit sich führen zu lassen, wenn sie einen im Stalle hatten, um auch auf den Nothfall durch dessen Verkauf für Mangel gesichert zu seyn. Mit dieser Reise ist die Geburt Christi, im 4. Cap. genau verbunden. Lucas schreibt davon: Maria gebahr ihren ersten Sohn, wickelte ihn in Windeln, legte ihn in eine Krippe; denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge. Wie sind diese lezten Worte zu erklären? Am sichersten, glaube ich mit dem Verf. wenn sie wörtlich genommen werden. Wirthshäuser gab es damals keine,

aber Gastfreyheit galt. Wohl mögen die wohnbaren Zimmer in dem kleinen Bethlehem bey der Ankunft des Josephs schon besezt gewesen seyn, er kann daher wohl in einem Stalle seine Herberge gefunden haben. Der Maler lasse diesen Platz durch einige Lampen erleuchtet werden, er male keinen halb verfallnen, durchlöcherten Stadel, sondern einen verschlossenen Raum, er bezeichne den Winter in Judäa nicht durch entlaubte, und eisbehangene Bäume, er beschäftige die Mutter, die schmerzlos gebohren haben soll, mit dem Wickeln ihres Erstlings, anstatt sie vor dem Nackenden knieend abzubilden, er lasse den Joseph auch etwas bey dieser ersten Verpflegung zu thun haben, und stelle den Esel und Ochs, wenn sie dabey seyn müssen nicht so, daß ihr Odem das Kind zu wärmen scheint, so wird er ein angenehmes Bild erschaffen können. Die Anbetung der Engel bey dem neugebohrnen Knaben, der in der Krippe schlummert, gefällt mir gar nicht, der Verf. wünscht im 5. Cap. daß bey dieser Scene, Joseph ganz abwesend, und Maria schlafend vorgestellt werden mögten, weil es widersinnig sey, daß sie diesen Engelbesuch gesehen haben. Zu solchen Vorstellungen, wobey ich ein Chor geschäftloser Jünglinge und Kinder mit Flügeln,

geln, auf einem Strahl der göttlichen Majestät herab vom Himmel fahrend, einschalten, oder als Hauptsache anbringen müßte, sollte den ehrliebenden Maler nichts bereden, vielweniger erkaufen können: er wagt seine Ehre bey der Nachwelt viel zu sehr dadurch, und den Verlust derselben ersezt ihm kein noch so hoher Preis. Wichtiger ist das 6. Cap. Die Erscheinung der Engel bey den Hirten, überschrieben. Es war Nacht, als die Sache vorfiel. Die Hüter der Heerden waren wohl Knechte, und hatten keine Weiber bey sich. Ihre Heerden sind auf dem freyen Felde, das der achtsame Künstler durch umherstehende Palmbäume, Oliven, Feigen, als eine Gegend des Morgenlandes darstellen muß. Die jüdischen Hirten schlossen ihr Vieh Nachts in Horden, sie können auch hier angebracht werden, aber das durch den plözlichen Glanz aufgescheuchte Vieh kann sie verlassen haben, und, wie in Rembrands Kupferstich, wild umher laufen. Halb nackende Männer als Hirten hinzumalen, ist wider die Wahrscheinlichkeit: denn im gelobten Lande sind die Nächte sehr kühl, und im December auch in der Ebene bisweilen kalt, auch dürfen sie nicht lumpicht gekleidet seyn, weil es bekannt ist, daß die Juden ihre Knechte mit jedem

Nothwendigen gerne zu versorgen pflegten. Genau damit verbunden ist das 7. Cap. von der Anbetung der Hirten: merken sie sich, Lieber, nur folgende Hauptregeln dabey. Sie sind aus der Erzählung des Evangelisten selbst gewählt, und verdienen also wohl mehr Nachahmung, als die gewagten Vorstellungen der meisten Künstler, welche diesen Auftritt bearbeitet haben. In der Hütte, oder Grotte, die aber gewis der Nachtluft nicht zugänglich, also nicht offen war, lag das Kind eingewickelt in Windeln, in der Krippe: eine aufgehängte Lampe brennt: drey, oder vier Männer, ländlich gekleidet, auch wohl an einer Hirtentasche, und an Stäben kenntlich, kommen mit freudiger Eile, und betrachten das Kind mit Wohlgefallen. Knien dürfen sie nicht. Sollen sie es anbeten, welches nicht zu vermuthen ist, so müßten sie nach jüdischer Gewohnheit, sich ganz zur Erde werfen. Ihr Haupt darf auch nicht entblößt seyn, denn man bedeckte vielmehr aus Achtung das Haupt: sie müssen Binden um den Kopf haben. Von Geschenken, die sie sollen überbracht haben, sagt der Erzehler nichts: sie können wegbleiben. Maria sizt bey der Krippe, und freut sich mit wahrer, stiller Mutterfreude über das süße Kind, das sie

gebohren

gebohren hat, und Joseph steht, und hört erstaunt den Reden der Hirten zu. Was der Verfasser vom Abschied der Hirten im 8. Cap. redet, mag ungelesen verschwinden: er verliert, und verliebt sich bisweilen in Muthmasungen, und Folgerungen, die oft an das Unwahrscheinliche grenzen, und noch öfter so geschmaklos, als Märchen, sind. Ich durchgehe das 9. Cap. von der Beschneidung, und das damit verbundene 10. Cap. von der Namengebung Jesus desto genauer. Wie muß der Maler handeln, der auch hier keine Fehler gegen das Uebliche begehen will? Meine Beantwortung dieser Frage soll sie befriedigen. Die Beschneidung war eine private, keine öffentliche Verrichtung, daher geschah sie nicht in der Synagoge, nicht im Tempel zu Jerusalem, sondern in der Wohnung der Eltern, und wurde von keinem Priester, vielweniger vom Hohenpriester verrichtet, sondern von einem Manne, der Mohel hies, und sich die dazu erforderliche Geschiklichkeit erworben hatte. Die männlichen Verwandten waren dabey gegenwärtig, und unter diesen war einer der Pathe: Frauenspersonen durften nicht im Zimmer bleiben. Will also der Maler die Beschneidung mit der nöthigen Beobachtung des Ueblichen vorstellen, so

wähle er seine Zusammensetzung aus der folgenden Nachricht von der ganzen Handlung. Im Zimmer der Eltern, und hier wohl in eben der Hütte, wo Jesus gebohren wurde, versammlen sich die Verwandten und Freunde nebst dem Pathen, und Beschneider. Der Knabe wird von weiblichen Pathen herbeygetragen, und dem männlichen Pathen übergeben. Die Weiber entfernen sich: Maria kann in einiger Entfernung stehen, und mit gen Himmel gehobenen Augen Glük und Seegen für ihren Erstgebohrnen erflehen. Es werden zween Stühle gestellt: einer ist für den Elias bestimmt, der im Geist, als ein von Gott verordneter Aufseher über alle Beschneidungen, gegenwärtig seyn sollte, auf den andern sezt sich der Pathe, nimmt das Kind auf den Schoos, der Mohel knieet auf einen Fuß vor ihm nieder, spricht ein paar heilige Worte, indem er das Messer ergreift, und verrichtet die Beschneidung, während der Vater in brünstigem Gebet Gott für den verliehenen Erben dankt. Alle Anwesende wünschen Glük und Seegen, und der Mohel läßt einige Tropfen Blut in ein Gefäß mit Wein fallen, ordnet die Windeln wieder, und die Ceremonie hat ein Ende. Wie thörigt es sey, das Heilige, oder gar das Allerheiligste im Tempel zum

Ort

Ort dieser Handlung zu wählen, und dabey Maria mit erscheinen zu lassen, sehen sie selbst ein, Lieber, wenn sie sich erinnern wollen, daß ins Allerheiligste nur der Hohepriester, ins Heilige, wo der Leuchter, der Rauchaltar, der Tisch mit Schaubroden stand, nur Priester, und Maria auch um deswillen nicht in Tempel gehen durfte, weil sie, nach dem Gesez, acht Tage nach der Geburt, noch unrein war. Gleich nach der Beschneidung erhielt das Kind seinen Namen. Das Uebliche dabey besteht jezt noch, und bestand wohl auch schon bey der Geburt Christi in folgender Handlung, die ich ihnen aus unsrem Verfasser ganz hersezen will. „Der Mohel, und der Pathe, der das Kind hielt, stehen auf, man bringt das Gefäß mit Wein, worein man einige Tropfen von dem Blute des beschnittenen Kindes fallen lassen. Der Mohel spricht den Segen über das Gefäß und das Kind, und spricht den Namen aus, den ihm der Vater vorher mitgetheilt hat. Er taucht die Finger in den Wein, und sagt die Worte aus dem Ezechiel dazu: „Zu dir sprach ich, da du so in deinem Blute lagst, du sollst leben.“ Er bestreicht die Lippen des Kindes damit, und fängt, nebst den Anwesenden, an, den 128. Psalm zu singen: „Wohl dem, der

den Herrn fürchtet.“ Nach dessen Endigung giebt der Pathe das Kind der Pathin, an der Thüre, zurük, diese bringt es der Mutter: man wünscht dem Vater Glük, und jeder geht nach Hause. Der Künstler, der sich diese Zergliederung merkt, und bey der Anlegung seines Gemäldes nüzt, wird auf allgemeinen Beyfall rechnen können, wenn er einen interessanten Zeitpunkt aus beyden Handlungen zu wählen weis. Das 11. und 12. Cap. beschäftigt sich mit der Zählung der Juden, und mit der ersten Erscheinung des Sterns im Morgenland, überhaupt mit unnützen Muthmasungen, mit deren Erzehlung ich sie verschonen will.

Wichtiger ist der Inhalt des 13. Cap. und eines Auszugs werth: sie finden da brauchbare Regeln, nach denen der Mahler die drey Weisen aus Morgenland schiklich vorstellen kann. In keiner andern Vorstellung haben die ältern und neuern Künstler ihrer überspannten Einbildungskraft so sehr den Zügel gelassen, als hier. Statt alle Fehler, welche begangen wurden, zu widerlegen, will ich sie belehren, wie sie hätten vermieden werden sollen. Man nimmt drey Magier, oder Weise, Philosophen aus Morgenland an; es ist nirgends auf-

aufgezeichnet, wie viel ihrer waren, aber die einmahl anerkannte Zahl mag gelten. Diese Männer, von einem besondern wunderbaren Stern angetrieben, kamen aus Asien nach Jerusalem, um dort den neugebohrnen König anzubeten. Sie müssen daher in Asiatischer Tracht gemalt werden; kein Mohr ist in ihrer Zahl, alle drey waren von weißer Gesichtsfarbe, und einer, wenigstens in Ansehung des Kleiderzuschnitts, gekleidet, wie der andre. Könige konnten es durchaus nicht seyn: es ist der allerabgeschmakteste Gedanke. Herodes würde sie anderst empfangen, ein königliches Gefolge würde sehr großes Aufsehen erregt, und den Herodes selbst, und jeden Neugierigen mit nach Bethlehem, das nur 2 Meilen von Jerusalem lag, gezogen haben. Es waren Privatleute, die nach aller Warscheinlichkeit allein reiseten, nach der Sitte des Morgenlandes auf Eseln ritten, die zugleich ihr weniges Gepäcke trugen. Herodes, der Krieger in Asien, der in Verwandschaft mit den meisten Asiatischen Fürsten durch seine Mutter stand, der auf seinen weiten Reisen die meisten persönlich hatte kennen lernen, sollte diese Könige nicht gekannt, der Geschichtschreiber sollte ihre Würde nicht bemerkt, und erst nach mehreren Jahrhunderten sollte ihr Stand

sich entdeckt haben? Die Worte des Evangeliums müssen vorzüglich die Erfindung des Künstlers leiten, und diese sind nicht von Königen zu deuten: also dürfen keine Sclaven, die Schleppe tragen, keine Cameele, keine goldenen und silbernen Prunkgefäße bey dem Gemälde der Anbetung der Weisen erscheinen. Drey Asiaten kommen in das Haus, oder die verschloßne Grotte, wo Maria, mit ihrem sechs Wochen alten Kinde auf dem Schoos, sizt. Sie fielen nach morgenländischer Gewohnheit nieder, und beschenkten die Mutter mit Gold, Weihrauch, und Myrrhen, welche sie in dem weiten Gürtel mogten verwahrt haben, der dem Asiaten statt der Taschen dient. Niederfallen ist mehr als Knieen; und ist ein vorzüglicherer Beweis der Achtung, als mit unbedektem Haupte knieen. Beydes wäre gegen die Sitte des Morgenländers. Jesus konnte an der Handlung noch keinen Antheil nehmen: er war kaum sechs Wochen alt, also wohl noch in Windeln eingewickelt. Joseph muß nicht dabey seyn; doch halte ich dies für keinen Fehler: er kann dankbar da stehen, und sich über die sonderbare Fügung Gottes freuen. Eine Lampe, oder Hornlaterne kann das Gemälde erleuchten, und dem Maler Vortheile durch Farbenwirkung verschaffen. Ich kann nun gleich zum 21. Cap.

fort=

fortschreiten, da ich das brauchbarste aus den 7. vorstehenden Capiteln in eines zusammengezogen habe. Es hat die Aufschrift: die Reinigung der Maria. Gewöhnlich verwechseln dies die Künstler mit der Darstellung Christi, so verschieden beyde Begebenheiten waren. Allein die Reinigung ist, nach meinem Gefühl, keiner wirksamen malerischen Darstellung fähig, und am allerwenigsten, wenn der Maler das Uebliche ganz genau beobachtet. Ein Blick nur auf diese Handlung wird sie von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen. Der Vater brachte zwey Turteltauben, zum Brandopfer eine, zum Sündopfer die andre, dem Opferpriester in den Tempel, an dem die Reihe war. Dieser öffnete den Hals der einen, lies ihr Blut auf den Rand des Brandaltars, von dem oben bestimmter gesprochen wurde, triefen, warf die Federn hinweg, brach ihr die Flügel, und legte sie in die Altarflamme. Die andre wurde nur getödet, das Blut verspritzt, aber hernach zum Genus der Priester zurückgelegt. Der Mann stand indessen hinter der steinernen Verbrüstung, welche das Volk vom Opferpriester trennte, und verrichtete sein Gebet; Maria hinge-

gen mußte in dem, noch abgesonderteren Plaze der

Weiber,

Weiber, beten, und war also von der Ceremonie völlig entfernt. Wie kann auch der klügste Maler aus dieser Erzehlung einen Zeitpunkt zu einem allgemein anziehenden, und die dabey handelnden Personen hinlänglich bezeichnenden Gemälde herausheben? Reicher ist unstreitig die Darstellung Christi im Tempel für die Empfindungen der Malerey. Der Verf. bestimmt das Uebliche bey dieser Handlung im 23. Cap. Der Ausdruck ist eigentlich fehlerhaft, man sollte sagen: Die Lösung Jesus im Tempel. Nach dem mosaischen Gesetze war jede reine Erstgeburt ein Eigenthum Gottes, der Vater mußte sie von den Priestern lösen, durch Bezahlung von fünf Seckel, oder ungefehr 2 Thalern. Diese Handlung geschah in einem der vielen Nebensäle in dem ersten Hofe des Tempels zu Jerusalem, und war sehr einfach. Der Hohepriester hatte nichts dabey zu thun. Maria giebt einem Priester, der im Dienste ist, ihren sechs Wochen alten Knaben reinlich gewickelt, auf den Arm, um ihn mit einem kurzen Gebet Gott zu weihen, und Gottes Eigenthumsrechte an ihn geltend zu machen. Joseph ist bereit die verlangte Geldsumme dafür hinzugeben, und einige seiner Verwandten nehmen als Zeugen daran Antheil. Keiner steht mit blosem

Haupt,

Haupt, und knieen darf auch keine der gegenwärtigen Personen. Thron, Baldachin, Fackeln, Sclavinnen, Altäre, Bundeslade, alle Prunkgeräthe, stehen hier an unrechter Stelle; die Wahrheit der Geschichte erfordert keine weitläuftigere Zusammensetzung, als die erwähnte. Simeon im Tempel, ist damit in Verbindung. Die Geschichte ist bekannt. Unser Verfasser hat ihrer Zergliederung das 24. Cap. gewidmet. Man hat auch hier sehr gefehlt. Ich bemerke nur das, was den Kunstverständigen zur Kenntniß der begangenen Fehler führen, und sie ihn vermeiden lehren kann. Die Begebenheit konnte sich nirgends zutragen, als in dem ersten, mit Mauern umgebenen großen Hofe des Tempels, in welchem Leute jedes Standes, Geschlechtes und Volks Zutritt hatten, wo also die Frauen nicht abgesondert von den Männern waren. Dieser freye Plaz war mit prächtigen Säulen, von korinthischer Ordnung, und mit dreyfachen Gallerien geziert. Simeon ist, dem Evangelist zufolge, ein alter frommer Jude, aber kein Priester: Hanna, eine sehr alte Wittwe, die in besonderem Geruch der Heiligkeit stand. Indem Joseph und Maria mit dem Kinde zum Priester gehen, um es lösen zu dürfen, begegnen ihnen beyde, und ver-

ehren das Kind durch laute kraftvolle Weissagungen von seiner Größe. Simeon nimmt es auf den Arm, und spricht mit gen Himmel gehobenen dankbaren Blicken: „Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden von hinnen gehen, denn seine Augen sahen den Erretter.“ Leute von aller Art, und von verschiednen Völkerschaften stehen um diese Krippe her, und gerathen über die Rede des Alten in mancherley Gemüthsregungen. Joseph kann die Tauben, zum Reinigungsopfer, tragen: denn erst nach diesem Vorfall giengen sie hin, auch den Gesetzen Genüge zu leisten. Josephs Flucht mit Maria und dem Kinde veranlaßt den Verfasser im 26. Cap. zur Rüge vieler Fehler, welche dabey begangen wurden. Die meisten schildern eine Ruhe, eine Episode, und verlieren sich in die lächerlichsten Vorstellungen von Wunderwerken, welche sich dabey sollen ereignet haben. Das Wahre der Geschichte ist ganz einfach, und eben so muß auch das Gemälde seyn. Joseph stand in der Nacht auf, und floh, wohl nicht auf der Heerstraße, sondern auf Abwegen durch das Gebürge Juda nach Egypten. Ob er einen Esel hatte, wird in keiner von den glaubwürdigen Quellen bestimmt, aus denen diese Nachricht geflossen ist. Auch ist der

Esel

Esel unnöthig. Joseph mit auf beyden Seiten zurückgeschlagenem Rock, einen Stab in der Hand, einiges Gepäck auf der Schulter geht mit bekümmerter Eile voran, und Maria, ihr Kind, wohl bedeckt im Arme, hinter ihm her, ängstlich rückwärts blickend, ob sie nicht verfolgt werden: doch mögt' ich mit den Merkmahlen mütterlicher Zärtlichkeit auch Vertrauen auf Gottes Allmacht und auf den vorzüglichen Schuz, welchen sie bereits erprobt hat, vereint in ihrer Miene erblicken. Josephs Furchtsamkeit würde so in einem bedeutenden Kontrast mit Maria stehen. Um die Wirkung zu erhöhen, wähle der Maler den Zeitpunkt, wo der Morgen seine ersten noch zweifelhaften Streifen am Himmel verbreitet, und der Mond sich versteckt, der die Nacht hindurch den Wanderern wohlthätig leuchtete. Der Kindermord, darf, nach den vernünftigen Vorschriften des 27. Cap. in keiner großen Stadt, voll prächtiger Gebäude, Tempel, Pyramiden vorgestellt werden. Bethlehem hatte, wie die meisten jüdischen Städte, nur schlechte Wohnungen: überdies müssen wir keine europäische abschießende Ziegeldächer erblicken; denn im Orient waren diese platt, und mit Geländern umgeben. Ein viereckigtes Loch in denselben diente dazu, um

Luft in das Haus zu bringen, und den Rauch abzuführen, man hatte keine Schornsteine. Die Treppe gieng von aussen hinauf, und der Eigenthümer des Hauses verwahrte den Schlüssel dazu in seinem Gürtel. Malerei und Bildhauerkunst war dem Juden verhaßt, seine Wohnung blieb daher ohne Auszierung, welche von diesen beyden Künsten gewöhnlich entlehnt wird. In der Vorstellung dieser grausamsten Handlung eines gekrönten Henkers haben die Maler untereinander gewetteifert, recht viele Unwahrscheinlichkeiten zusammen zu häufen, aber auch durch vortreffliche Gruppirungen, durch mannigfaltigen Ausbruch mütterlicher Zärtlichkeit, und Verzweiflung, mächtig zu würken. Poussin, und Rubens, und Raphael haben in dieser lezten Rükficht meisterhafte Malereyen vom Kindermord zu Bethlehem zu Stande gebracht: aber auch alle nur mögliche Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit vereinigt. Ich will die Resultate ausheben, nach welchen ein weiser Künstler diese Gemälde prüfen muß. Herodes lies zu Bethlehem und in der umliegenden Gegend alle Knaben von 2 Jahren und drunter ermorden. Wie aber? Schikte er seine Henker öffentlich aus, lies er Weiber mit ihren Kindern aufsuchen,

sie

sie in ihren Wohnungen überfallen, und die Erhaschten dort hinrichten? Würden sich die Männer dieser Unschuldigen nicht widersezt haben? Würden wir nicht auch Gruppen von Männern sehen müssen, die ihren Weibern beyspringen, und sich rächen? Also durch einen offnen Ueberfall von Haus zu Haus konnte der Zwek nicht erreicht werden, und manche Mutter konnte so noch Zeit finden, zu entfliehen. Eine andre Greuelthat dieses Königes, welche von Josephus erzehlt wird, giebt uns eine wahrscheinliche Muthmasung an die Hand, wie wohl der Kindermord verübt worden seyn mögte. Herodes wünschte bey seinem Tode recht viel Trauer zu verursachen, recht laute Klagen ertönen zu machen, er erlangte seinen Endzwek dadurch, daß er die vornehmsten Juden in dem Amphitheater einschloß, und ihre Hinrichtung befahl, sobald er gestorben seyn würde. Wohl mag er sich einer ähnlichen List bey dem Kindermord bedient, mag die Weiber mit ihren Kindern auf besondern Befehl an einem verschloßnen Ort versammelt, und durch seine Garde von 400 Galliern, und Deutschen, die ihm sehr ergeben waren, die Kinder erwürgt haben. Aber freylich würde dieser Gedanke noch mißlicher in der Ausführung seyn, als der, den die Maler

gewöhnlich annehmen. Die Kunst selbst verliert gar nichts, wenn der Künstler alsdann diese Begebenheit ganz unbearbeitet läßt, und gleiche Geschiklichkeit und Kühnheit auf einen andern minder schreklichen Gegenstand wendet. Ich tadelte einst Medea, die ihre Kinder zerfleischte: weit größeren Abscheu wird ein Gemälde erregen, das mehrere Medeen, unter furchtbaren Wütrichen aus der niedrigsten Menschenklasse vor unsre Augen stellt. Lieber wähle der Künstler den Augenblik des sprachlosen Schmerzens, der verbißnen Wuth, der gefühltesten Thränen nach vollendeter Greuelthat; ist er ein Eingeweihter in die höheren Kunstgeheimnisse, so wird er dem Kenner, dem menschlichen Beschauer Thränen ablocken. Will ein Maler den Aufenthalt Josephs und der Maria in Egypten schildern, so muß er nicht vergessen, daß dort sehr viele Juden wohnten, und sie also auch dort Freunde, und Genossen fanden. Egypten selbst wird durch Pyramiden, Obeliske mit hyeroglyphischen Inschriften, kenntlich. Dieß aus dem 28. Cap. Herodis schreklicher Tod, der im 29. beschrieben wird, kann mich nicht aufhalten. Einiges bin ich ihnen aber aus dem 30. Cap. auszuheben schuldig. Es wird die Zurükkunft aus

Egyp-

Egypten von dem Verf. überschrieben. Joseph erfuhr den Tod des Herodes durch einen Traum, und erhielt zugleich den Befehl zur Rükkehr in sein Vaterland. Die wirkliche Abreise kann einem Künstler Stoff zu einer angenehmen Malerey geben. Er läßt uns bey dem Abschied gegenwärtig seyn, den beyde Eltern von ihren ausländischen Bekannten nehmen. Beyde sehen jezt eben so froh aus, als sie bey der Flucht bekümmert aussahen. Jesus wird noch in Windeln, nur etwas freyer, getragen: denn nach der Zeitrechnung kann er höchstens 9 Monate alt seyn, denn wenn wir, nach der gemeinen Meinung, seinen Geburtstag auf den 25. Dec. festsetzen, so zogen im Anfang des Februars seine Eltern mit ihm nach Egypten, Herodes starb im Merz, und, bis sein Sohn Archelaus aus Rom zurük kam, dort die Bestätigung des väterlichen Testaments, das ihm die Krone versicherte, erlangte, und als König auftrat, mögen höchstens 6 Monate verflossen seyn. Auf der Reise erfuhr Joseph die Nachfolge des nicht minder grausamen Archelaus, und gerieth darüber in Schrecken: ein Engel gab ihm im Traume an, nach Nazareth zu ziehen. Ich tadle den Vorschlag des Verfassers, den Joseph dadurch Kundschaft von

der Thronfolge des neuen Königes erhalten zu laſſen, daß er an der Grenze Werkleute antrift, welche ein Monument errichten, auf dem der Name Archelaus zu leſen iſt. Der Gedanke iſt zu geſucht: Joſeph wird dieſe Nachricht durch die Einwohner an den Grenzen wohl erfahren, und geglaubt haben, ohne durch eine Ereigniß von der beſchriebenen Art überzeugt worden zu ſeyn. Die Ankunft in Nazareth könnte gar füglich durch ein Gemälde verſinnlicht werden. Natürlicherweiſe freuten ſich ſowohl die Verwandten und Freunde Joſephs, als auch er und Maria über die beglückte Wiederkehr, und da gab es gewiß zärtliche Umarmungen, zärtliche Beſorgniſſe und Erkundigungen, die dem Künſtler Gelegenheit zu angenehmer Unterhaltung darbieten: das holde Kind wurde von den Anweſenden geherzt, und allgemeine Freude war auf aller Mienen. Das Kind Jeſu iſt die Ueberſchrift des 32. Cap. Hier eifert der Verfaſſer gegen manche unſchikliche Vorſtellung der erſtern Jugendjahre Jeſus, räumt aber doch dem Maler ein, von den oft ſo angenehmen Auftritten, welche zwiſchen Eltern und guten Kindern in den erſten Kinderjahren ſich ereignen, Gebrauch zu machen. Er ſcheint mir, es zu billigen, daß man

bey

bey dem Kinde ein Kreuz, und andre ernsthafte, auf seine männliche Leiden abzweckende, Gegenstände anbringe, und es damit beschäftige: ich verwerfe dies geradezu, und kann mir nichts abgeschmakteres denken, als dergleichen Vorstellungen. Am besten gefällt mir das Gemälde des Le Brun, der das Kind am gedekten, und mit sparsamen Schüsseln besetzten Tisch, stehend, und dankend, mit gen Himmel gerichteten Augen, Maria, mit niedergesenktem Blick, im Innern betend, und sitzend, und den Joseph, in einer andächtigen Stellung, vorstellt. 33. Cap. Erziehung Christi. Sein Vater war ein Handwerker, und, nach der gemeinen Meinung, ein Zimmermann. Christus lernte das Handwerk seines Vaters, und von diesem: den Geist bildeten seine armen Eltern nach ihrem eignen besten Wissen; wie er aber höhere Kenntnisse des Gesetzes, der Sprachen, u. s. w. erlangt habe, ist uns nicht aufgezeichnet worden, und selbst das ist nur Muthmasung, daß er einigen geistigen Unterricht von seinen Eltern genossen habe. Was die Werkzeuge des Handwerkers anbelangt, so sind sie von den ältesten Zeiten her nur wenig verändert worden, und in der Form fast noch die nemlichen. Das

Beil, die Säge, der Hobel, und Hobelbank waren auch den Juden bekannte Dinge. Was man eine heilige Familie nennt, wissen sie schon: Maria, Jesus, Joseph, Elisabeth, und Johannes sind meistens auf diesen Gemälden sichtbar. Johannes soll in der Wüste, (d. h. in einer abgelegnen, aber nicht unfruchtbaren Gegend) von seiner 60jährigen Mutter erzogen worden seyn. Maria besuchte daher ihre Freundinn, und diese Zusammenkunft gab schon zu vielen fehlerhaften Vorstellungen Anlaß. Die Gruppe mag unter lieblichen, schattigten Bäumen stehen, Jesus und Johannes mögen sich liebkosen, und beyde Mütter über ihre Eintracht vergnügt seyn, aber diese Spiele der Kinder, und diese Freude der Mütter muß nicht lächerlich werden. Christus wird da oft vom Johannes angebetet, oder steht, und strekt die kleine Hand zum Segnen aus, und alles kniet vor ihm: oder ein Lamm mit dem Kreuz spielt neben ihnen, und so noch mehrere geschmaklose Geschichten! Die Kinder können mit Blumen und Kränzen spielen, Jesus kann auf seiner Mutter Schooße schlummern, und diese mit warnender Hand den kleinen Freund abhalten, daß er ihn nicht wecke: dergleichen wahrscheinliche Augenblicke

würden

würden uns angenehm belustigen, und rühren. Elisabeth ist sechzig Jahre alt, Maria zwey Drittheile jünger, und Johannes nur sechs Monate älter als Jesus. Mit seinen Eltern besuchte Jesus als ein zwölfjähriger Knabe, das erstemal das Osterfest zu Jerusalem, und verlor sich von ihnen hinweg, so daß sie ihn erst nach drey Tagen im Tempel fanden. Er saß da unter den Schriftgelehrten, hörte sie das Gesetz erklären, und setzte sie durch seine klugen Fragen in die gröste Verwunderung. Dieser Begebenheit ist das 37. und letzte Capitel gewidmet. Der Maler kan hier zween verschiedene Zeitpunkte wählen: 1) den, wo Christus unter den Lehrern sitzt, oder 2) den, wo seine Eltern den Wiedergefundenen abholen. Wählt er den ersten, so mag er sich wohl hüten, in die Irrthümer der grösten Maler zu fallen. Die Säle worin das Gesetz von verständigen, geübten Lehrern allem Volk erklärt wurde, waren in der Mauer des ersten Hofs; Priester widmeten sich am wenigsten, oder gar nicht diesem Geschäffte, sondern Juden vom Privatstand, die sich in ihrer Kleidung nur dadurch von andern auszeichneten, daß sie breitere Tephilim an der Stirne, und breitere Franzen an ihren Mänteln trugen, als andere; sie saßen auf

Stühlen, deren Form aber nicht bis auf uns gekommen ist, und um sie her saßen ihre Schüler, meistens Jünglinge, und werdende Männer, Christus mischte sich unter diese, hörte zu, und fragte bisweilen so klug für einen Knaben seines Alters, daß sich alles verwunderte. Wählt er den andern Zeitpunkt, so steht Jesus auf, geht seiner Mutter entgegen, und selbst die alten Graubärte, welche den Knaben liebgewonnen haben, legen ihre Stirne minderfaltenvoll, und nehmen einigen Antheil an der Freude der Eltern. Unwahrscheinlich ist es, daß Jesus bey der Antwort, die er seiner Mutter auf ihren Verweis gab: „wußtet ihr nicht, daß ich in meines Vaters Eigenthum seyn würde?" gen Himmel gedeutet habe, seine Eltern würden sonst diese Worte verstanden haben, da doch der Evangelist sagt: sie verstanden ihn nicht: aber richtig ist die Folgerung, welche der Verfasser daraus zieht, womit er seine Bemerkungen, darüber endigt, und ich meinen langen Brief endigen werde. Nirgends steht in der heiligen Schrift, daß Jesus in den ersten 12 Jahren seines Lebens seinen göttlichen Stand durch irgend eine Handlung geäussert, oder Wunder gethan habe. Maria und Joseph hatten darüber nur dunkle Begriffe, alles was sie sahen

und

und hörten, war ihnen Räthsel: der Evangelist setzt daher hinzu, daß Maria alle diese Sachen im Herzen bewahrte, und darüber nachdachte. Hätten Maria und Joseph das Kind Jesu gleich nach der Geburt angebetet, hätten die Hirten ihn für einen wahren Gott gehalten, wären bei seiner Ankunft in Egypten die Götzenbilder über den Haufen gefallen, und sonst so viele Wunder geschehen, hätte er sich gegen den Johannes so betragen, wie oben bemerkt wurde, so müßten seine Eltern ihn nothwendig verstanden haben, wenn er von seinem himmlischen Vater redete. Leben sie wohl.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lang, Carl

Briefe für Maler, Zeichner ...

Frankfurt 1791 - 1792

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.64
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711633-0
VD18 14562758-001